OVID S. CROHMĂLNICEANU

# LITERATURA ROMÂNĂ ŞI EXPRESIONISMUL

BCU Cluj-Napoca
ACUMP 2003 03621

UNIVERSITAR
2002

*EXPRESIONISMUL*
*ÎN CONŞTIINŢA LITERARĂ ROMÂNEASCĂ*

Cu expresionismul, în literatura română, se întâmplă ceva curios. Nimeni nu a stat să-i cerceteze mai atent ecourile; se reţin, fugitiv, unele apropieri între estetica lui şi opera câtorva autori care par să o fi urmat; nicăieri nu găsim, însă, vreo încercare de organizare a acestor observaţii într-o perspectivă mai largă; s-ar crede că, spre deosebire de simbolism, ermetism, futurism, suprarealism sau alte curente literare moderne, expresionismul a rămas fără vreun interes notabil printre scriitorii români. Faptul e lesne verificabil: E. Lovinescu, principalul sprijinitor al modernismului la noi, a urmărit şi a încurajat, cu autoritatea sa critică, acele tendinţe în care vedea lucrând o lege generală a sincronismului. Prin dezvoltarea mijloacelor de comunicaţie – era credinţa lui –, omenirea devine tot mai mult un organism solidar, înclinat să aibă o viaţă spirituală, comună. „De la sfârşitul veacului al XVIII-lea – scria el –, evoluţia literaturii europene este sincronică; orice formă de artă apărută într-un centru artistic se propagă aproape instantaneu peste toată Europa; în timpurile noastre, impresionismul şi cubismul francez, expresionismul german, dadaismul, constructivismul s-au răspândit concentric în toate ţările" [1].

Parcurgând însă *Istoria literaturii române contemporane*, de E. Lovinescu, avem surpriza să constatăm că afirmaţia aceasta nu prea apare ilustrată sub raportul care ne interesează aici. Despre expresionism vine vorba foarte rar şi doar în treacăt. Influenţa acestuia asupra teatrului şi liricii lui Lucian Blaga e, bineînţeles, menţionată, precizându-se că poetul a susţinut şi teoretic ideile curentului, când „recunoştea în arta modernă tensiunea interioară de a transcende lucrurile, în relaţiunea cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul". „Stilul vieţii născut din setea de absolut ne îndreaptă spre anonimat, spre dogmă, spre colectivismul spiritual, spre arta

[1] E. Lovinescu, *Istoria civilizaţiei române moderne*, vol. III, Ed. „Ancora", Bucureşti, 1925, p. 45.

abstractă şi stilizarea lăuntrică"[2], arată criticul a fi fost convingerea poetului. Sunt citate şi câteva rânduri caracteristice pentru crezul estetic expresionist al lui Blaga: „Arta nouă diformează natura, înlocuind-o cu realităţi spirituale. Arta nouă e, faţă de aspectul imediat al naturii, *arbitrară* şi nu-i urmează liniile; îi impune alte linii". Chipul în care poezia lui Blaga traduce aceste convingeri rămâne, totuşi, foarte sumar şi neconcludent indicat. Întrucât ea nu izvorăşte „atât dintr-o emoţie profundă, ci din regiunea senzaţiei sau din domeniul cerebralităţii", ar merita să fie numită „impresionistă", dacă prin faptul depăşirii obiectivului nu i s-ar cuveni mai curând titulatura de „expresionistă" – spune Lovinescu. „Din contactul liber al simţurilor cu natura, găsim în poezia lui Lucian Blaga nu numai o impresie de prospeţime, ci şi un fel de bucurie de a trăi, un optimism şi chiar un fel de frenezie aparentă, nietzscheiană, cu răsuflarea scurtă, limitată la senzaţie sau sprijinită pe consideraţii pur intelectuale"[3]. Cam la atât s-ar rezuma, după Lovinescu, expresionismul scriitorului, fiindcă ceea ce analiza reuşeşte să izoleze e doar o „cugetare plasticizată", o „mecanică" uşor de transpus într-o schemă foarte simplă, „fixarea unei impresii sau a unei constatări de ordin intelectual prin procedeul comparaţiei cu un alt termen din lumea materială"[4]. „Tehnica" şi „capacitatea de expresie imagistică" nu se schimbă în toată lirica autorului. Regăsim mereu „aceeaşi tendinţă expresionistă de depăşire" la care ne cheamă „dionisiacul" din *Poemele luminii*, „bucolismul stilizat şi mistic", „suflul panic şi panteistic" din *Paşii profetului*, „vântul de dezolare", „sentimentul de părăsire" şi „neliniştea faţă de moarte" din volumele *În marea trecere* şi *Lauda somnului*[5]. Când Blaga a publicat eseul *Filosofia stilului*, Lovinescu a întâmpinat cu rezerve încercarea poetului de a releva convergenţa anumitor căutări artistice contemporane. Gestul nedumereşte, pentru că o asemenea strădanie venea tocmai să dovedească

[2] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. (1900-1937)*, Ed. Librăriei „Socec & Co", Buc., 1937, p. 97.

[3] *Idem*, p. 98.

[4] *Ibidem*.

[5] *Ibidem*, p. 99.

existenţa acelui „saeculum" la care se referă Tacit şi pe care îl invocase adesea criticul însuşi în sprijinul teoriei sincronismului, spre a ne face să distingem cum îşi croieşte drum, un „spirit al veacului". Nu ideea în sine pare să-i fi displăcut lui Lovinescu, ci concluziile deduse din ea. Caracterizarea stilului epocii „prin tendinţa spre absolut, tipic, anonimat, adică prin expresionism" o socotea abuzivă. Pe Lovinescu îl deranja, mai cu seamă, exagerarea importanţei unuia dintre curentele literare şi artistice moderne. În asemenea generalizări – notează el – s-ar ascunde tentaţia, căreia Blaga i-ar fi dat curs, de a ne „stiliza" veacul după propriul nostru „stil" [6]. Că pentru Lovinescu expresionismul nu a avut un ecou demn de prea mult interes în literatura română, putem să o constatăm şi mai direct. Referinţele la această orientare capătă, în afară de cazul Blaga, aproape invariabil, o turnură depreciativă. Când e să treacă în revistă lucrările dramatice ale lui Ion Sân-Giorgiu, face întâi următoarea remarcă ironică: „Nu se poate spune că nu avem şi noi «expresioniştii» noştri" [7]. Despre romanele poetului H. Bonciu, *Bagaj* (1934) şi *Pensiunea doamnei Pipersberg* (1935), scrie: „Sunt opere în care voinţa de noutate, de situaţii şi de expresie, domină: cum noutatea datează de pe timpul expresionismului, este azi mai învechită decât literatura cea mai curentă" [8].

Lucrurile nu se prezintă mult diferit nici la G. Călinescu, al doilea mare critic care ar fi avut de spus în asemenea probleme un cuvânt greu. Monumentala sa *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent* acordă expresionismului o atenţie iarăşi foarte redusă. Numărul autorilor în legătură cu care cuvântul e pronunţat creşte, dar referinţele rămân tot atât de pasagere, neimplicând nicăieri ideea unei anumite direcţii menţionabile. Până a ajunge la Blaga, G. Călinescu semnalează că în drama lui M. Săulescu, *Săptămâna luminată* (1913), „eroii au expresionistic

[6] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. VI. *Mutaţia valorilor estetice*, Ed. „Ancora", Buc., 1929, p. 38-39.

[7] *Idem*, *Istoria literaturii române contemporane (1900-1937)*, p. 379.

[8] *Ibidem*, p. 279.

nume generice, Bolnavul, Femeia, Bătrâna, Paznicul" [9]. Adrian Maniu – aflăm – îşi fabrică, încă înainte de primul război mondial, un stil care va face şcoală mai târziu; „pictura simplificată, viu policromă, mai mult expresionistă decât impresionistă, bazată pe stilizare, nu pe nuanţă, ne întâmpină peste tot" [10]. O apropiere a lui Al. Philippide de lirica germană modernă i se pare iarăşi „posibilă", fiindcă: „această poezie este stăpânită, prin geniul rasei, de punctul de vedere metafizic şi, după o scurtă coborâre la unghiul social, ea şi-a reluat, întoarsă la Goethe şi la romantici, aceleaşi preocupări cosmologice, care, sub denumirea de neoromantism, neoclasicism şi chiar de expresionism, se scaldă în aceleaşi ape. Ei vorbesc, toţi (Mombert sau Werfel), de Creaţiune, de Chaos, de Soare, de Lună, de Stele, de Dumnezeu, de Oceanul nopţilor etc., cu un mare avânt macrocosmic, într-o mare ardere panteistică" [11].

„Barocul giganticului" şi „mesianismul apocaliptic" sunt trăsăturile familiei poetice din care face parte şi Aron Cotruş. La el, G. Călinescu reţine o „sincronitate aeriană" cu Walt Whitman şi Verhaeren, cu Blok, Belîi şi Esenin [12]. Mai norocos pare să fi fost E. Lovinescu, văzând aici, ca şi în cazul Blaga, ecoul unui contact cu „modernismul german" [13].

Cât priveşte scrisul lui H. Bonciu – spune G. Călinescu – nu încape nici o îndoială că „ridicarea fiecărui moment la o idee, învăluirea lucrurilor cu un fum simbolic, interpretarea metafizică a tragicului cotidian" sunt „expresioniste". „Afară de aceasta, obiceiul de a vedea drame şi probleme în toate clipele vieţii e al scriitorilor germano-evrei de tipul Werfel" [14].

O egală neîncredere în virtuţile expresionismului, deşi sensibil estompată, transpare şi la G. Călinescu, exact acolo unde ne-am

[9] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. F.R., Buc., 1941, p. 631.

[10] *Idem*, p. 741.

[11] *Ibidem*, p. 751-752.

[12] *Ibidem*, p. 756-757.

[13] E. Lovineseu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, *Evoluţia poeziei lirice*, Ed. „Ancora", Buc., 1927, p. 383.

[14] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, p. 815.

așteptat să se manifeste mai puțin. Se știe că un răsunet mondial l-a avut mai cu seamă dramaturgia expresionistă. Iată, însă, spre surpriza noastră, ce descoperim: printre cusururile care ar împiedica teatrul lui Lucian Blaga să fie „reprezentabil" („prea multă poezie", „ibsenismul, adică conflictul de idei", „mitologismul"), criticul ține să menționeze și „o anume ținută expresionistă, constând în schematism și într-o relativă stilizare și, deci, caricaturizare a gesturilor" [15].

Un exemplu și mai edificator al acestei neîncrederi ascunse cuprinde cursul pe care l-a ținut despre poezie G. Călinescu, în 1938 [16]. Prelegerile se ocupă amănunțit de dadaism, futurism, suprarealism și ermetism, ținta expunerii fiind clară: a scoate din principalele experiențe, pe care practica literară le-a câștigat în epoca modernă, o înțelegere mai exactă a ceea ce e poezia. Nu întâlnim, însă, nici un cuvânt despre expresionism. Faptul revine la a socoti nerelevantă experiența acestuia pentru o asemenea discuție, convingere pe care și G. Călinescu, cum se constată, a nutrit-o, fără să o mărturisească. E un punct de vedere acceptat în mai toată critica românească, fiindcă aproape nimeni n-a intervenit spre a-l corecta. O precizare, însă, se impune: nu atât expresionismul în sine, ca mișcare literară europeană, a lăsat placidă conștiința critică românească (vom avea imediat prilejul să verificăm că lucrurile nu stau așa, atâta vreme cât Lucian Blaga, Tudor Vianu, Mihai Ralea și alții au dezbătut această problemă cu deosebită competență, aducând la limpezirea ei contribuții originale, absolut remarcabile). Dezinteresul criticii se manifestă față de ecoul esteticii expresioniste în creația literară românească, apreciat ca neglijabil; e vorba, așadar, de o atitudine bazată pe o opinie formată care persistă și astăzi, cum oricine își poate da seama ușor. Recent, o excelentă lucrare consacrată special curentului, dacă-i găsește ecouri în plastica noastră, continuă să împărtășească această părere, când se referă la literatură: poezia, proza și dramaturgia românească

[15] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, p. 796-797.

[16] G. Călinescu, *Principii de estetică*, Ed. F.R., Buc., 1939.

n-ar cuprinde decât rare accente ale expresionismului; singură „lirica" lui Blaga ar reprezenta „o strălucită excepţie". [17]

Faptul e curios, deoarece acest ecou nu numai că a existat, dar, cum vom încerca să arătăm, a fost şi foarte viu. Abia în ultima vreme o asemenea convingere a pornit să se impună, cum reiese dintr-un şir de intervenţii ale lui Victor Iancu [18], Eugen Todoran [19], N. Tertulian [20], Ştefan Augustin Doinaş [21], Ovidiu Cotruş [22] ş.a. Dovadă este şi modul în care a fost primită cartea de faţă, spre satisfacţia autorului, azi se vorbeşte curent despre un expresionism românesc. Tezele, poate puţin şocante, avansate la apariţia primei ediţii a lucrării, sunt acum de mult acceptate.

De expresionism, conştiinţa literară românească începe să ia act îndată după primul război mondial. Mişcarea apăruse în Germania cu aproximativ un deceniu înainte, dar anii 1918-1920 constituie momentul când ea îşi atinge punctul culminant şi capătă o rezonanţă mondială. Cunoştinţele pe care anumiţi intelectuali români le-ar fi avut anterior despre literatura şi arta expresionistă erau condamnate să rămână stricte singularităţi. Simbolismul, în poezie, şi impresionismul, în pictură, abia izbutiseră să-şi deschidă drum la noi prin 1913-1914. În primele cercuri ale avangardei româneşti, din care va ieşi Tristan Tzara, se schiţează, către anii izbucnirii războiului, unele tendinţe de a lichida această etapă şi a inaugura alta nouă. Sunt experienţe, însă, cu răsunet extrem de limitat, şi peisajul literar general le lasă doar să fie zărite. Stilizarea deformantă, şarja expresivă, obţinută prin reducţia energică a amănuntelor în căutarea unei viziuni simultaneiste şi totalitare, apar

[17] Dan Grigorescu, *Expresionismul*, Ed. „Meridiane", Buc., 1969, p. 195-196.

[18] Victor Iancu, *Lucian Blaga şi expresionismul german*, în *Studii de literatură comparată*, Ed. Academiei R.S.R., Buc., 1968, p. 199-207.

[19] Eugen Todoran, *Lucian Blaga şi mitul modern al poeziei*, *Ibidem*, p. 187-197.

[20] N. Tertulian, *Lucian Blaga*, în *Eseuri*, E.P.L., Buc., 1960.

[21] Şt. Aug. Doinaş, *Atitudini expresioniste în poezia românească*, *Secolul XX*, nr. 11-12, 1969.

[22] Ovidiu Cotruş, *Elemente expresioniste în poezia românească*, *Familia*, VI, nr. 2 şi 3, 1970.

atât la Adrian Maniu, cât şi la Ion Vinea, prietenul lui Tristan Tzara din anii adolescenţei. În revista *Cronica* (1915-1916) pe care o conducea, Tudor Arghezi tolera tinerilor săi colaboratori asemenea exerciţii, alarmându-se uneori de ceea ce ele puteau da, continuând, totuşi, a le ocroti, cu o secretă simpatie. Către o potenţare violentă a liniei simplificate, rezumative, tinde şi grafica publicaţiei prin desenele lui Şirato. Am greşi dacă n-am recunoaşte aici o aplecare a artei argheziene însăşi spre concentrarea expresivă a unui stil nou antisimbolist şi antiimpresionist, dar despre aceasta vom mai avea ocazia să vorbim. În 1916, Tristan Tzara soseşte la Zürich, Fritz Glauser, care a asistat la naşterea mişcării „dada", ne informează că „reprezentantul noii arte", cum îi fusese recomandat proaspătul refugiat român, l-a ameţit imediat cu o mulţime de nume ale unor celebrităţi necunoscute. „Cine auzise atunci – se scuză el – de Blaise Cendrars, Max Jacob, Douanier Rousseau, Picasso, Derain, Franz Marc şi Kandinsky?" [23]. Să reţinem că ultimii doi erau pictori expresionişti. Convorbirea avusese loc foarte curând după ce Tzara descinsese la Zürich, pentru că, aşa cum arăta Glauser, bizarul poet, mic de statură, cu o frunte înaltă, sub care restul figurii, comprimate parcă, dispărea îndărătul monoclului uriaş şi al panglicii lui late negre, nu-şi aranjase încă libera şedere în Elveţia. Peste un an, el ţine o conferinţă intitulată *Expresionismul şi arta abstractă*, aşa cum aflăm din notiţele zilnice ale lui Hugo Ball [24]. E puţin probabil ca Tzara să-şi fi însuşit aceste cunoştinţe doar în scurtul răstimp care trecuse de la plecarea sa din România. Mai plauzibilă pare ipoteza că măcar cu o parte a lor venise de acasă. În orice caz, pentru mediul scriitoricesc şi artistic românesc, informaţiile strânse de cel care cuteza să conferenţieze atunci la „Galérie Dada" sunt complet atipice. După război, însă, lucrurile se schimbă şi despre expresionism încep să vorbească aproape toate publicaţiile noastre literare. Să nu uităm că pe teritoriul României trăia o însemnată minoritate germană şi aceasta nu putea

[23] *Das war Dada, Dichtungen und Dokumente*, Hrsg. v. Peter Schifferli, d.t.v. Sonderreihe, München, 1963, p. 125.

[24] Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Dunker & Humbolt, München, 1927, p. 152.

rămâne străină de fenomenele ivite în universul spiritual din care continua să facă parte. Numeroase dovezi concrete ne oferă chiar şi o cercetare sumară: revista *Ostland*, care apărea din 1919, la Sibiu, cuprinde dese reproduceri după pânzele pictorului sas Hans Eder. Cele mai multe au o pronunţată factură expresionistă şi două în special, *Der Entsetzte* şi *Der Sterbende*, prezintă izbitoare asemănări cu portretele lui Kokoschka. Publicaţia, obstinat conservatoare, în ciuda faptului că suspectează ca subversive tendinţele noi din arta şi literatura germană, se vede, totuşi, silită să ia act de ele, fiindcă exercită o puternică atracţie asupra tineretului. *Ostland* publică, în numărul 2, din 1919, un articol despre Hans Eder al cunoscutului poet şi critic berlinez Ernst Lissauer. Acesta refuză să-l eticheteze pe pictorul braşovean drept „expresionist", dar reuşeşte până la urmă să ne convingă că ar fi avut o perfectă îndreptăţire să o facă. „Nicht am farbigen Abglanz – scrie Lissauer – hat man hier das Leben, sondern das Leben selbst scheint verwandelt in die Malerische Materie"; „...mit unerhörter Kraft schlägt Flammen aus diesen Bildern"*. Ca să nu mai avem nici o îndoială, se pronunţă şi cuvântul „Inbrunst" – ardoare. „Es sind nicht nur physische, es sind metaphysische Porträts"**, adaugă criticul şi îi găseşte lui Eder strămoşi în „Johannes aus der Apocalypse" şi Dürer. Sunt amintiţi, însă, şi Munch, „der den *Schrei* und *das Sterbezimmer aufzeichnete*"***, şi Franz Marc. O expoziţie a lui Eder are loc în acelaşi an la Braşov. Pictorul prezintă cincizeci de tablouri, mai toate datând din 1914 şi având ca temă principală ororile războiului, variante ale crucificării Omului. Hans Eder n-a rămas necunoscut cercurilor literare şi artistice din Germania. Albert Soergel, la capitolul consacrat lui Lissauer, reproduce portretul pe care pictorul braşovean i-l făcuse scriitorului [25]. Eder aparţinea,

* „Aici, nu găsim viaţa în răsfrângere coloristică, ci viaţa însăşi apare transformată în materia picturală..."; „cu nemaicunoscută putere ţâşneşc flăcări din aceste tablouri."

** „Nu sunt portrete fizice, ci metafizice."

*** „care a desenat *Strigătul* şi *Camera mortuară*."

[25] Albert Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit, Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Neue Folge, Im Banne des Expressionismus*, R. Voigtländer, Leipzig, 1925, p. 403.

însă, unui întreg grup de tineri intelectuali şi artişti. Expoziţia pomenită înainte fusese organizată de revista *Das Ziel*, pe care ei reuşiseră să o scoată în acelaşi an şi care îşi propunea să promoveze deschis spiritul modern. „Wir werden üblich machen, was bisher, nicht üblich war"* – ne asigură articolul-program al publicaţiei. Coperţile şi ilustraţiile ei sunt foarte frecvent executate într-un stil net expresionist şi, după desenele semnate de Eder, facem cunoştinţă cu grafica Gretei Czaki-Copony şi mai ales cu xilografiile şi linoleumurile lui Mattis Teutsch, care expusese şi la Berlin, şi la Budapesta. Descoperim, printre colaboratorii din Austria şi Germania, nume prezente şi în *Aktion*, Paris von Gütersloh şi Felix Albrecht Herta.

*Das Ziel* salută, în numărul 7 (1919), apariţia unor reviste cu aceeaşi orientare la Cernăuţi, *Der Nerv* (Halbmonatschrift für Kultur) şi *Das Licht* (Halbmonatschrift zür Aufklärung und Bildung). Ambele lipsesc din colecţia Bibliotecii Academiei Române, dar manifestele lor program, reproduse de publicaţia braşoveană, arată limpede ce spirit le anima. *Das Ziel* se grăbeşte să-l sublinieze apăsat: „Jugend, Fortschritt, Wahrheit: Kampf; rücksichterloser Kampf für Wahrheit und Offenheit!"**. Manifestele sunt redactate în acel limbaj expresionist, abrupt şi esenţializat, care a devenit, ulterior, obiectul atâtor parodii: „Krieg war...", „Geist revolutionierte. Geist befahl: lebe. Spiel ist aus...", „Schlag um Schlag dröhnt Widerhall: Tat! Blankes Leben flutet über Dämme, grellzusammenklingend und mit Gebärde jäher Bereitwilligkeit. Mittag scheint es. Aber eine Frühe ist, voller Leidenschaft und Hingebung. Reihen stehen bereit, brechen auf u. ein heller Rhythmus eint Glied bei Glied. Wir sind"***. Freneticul apare ridicat la rangul de principiu vital. „Nerv ist: Antrieb des

* „Vom face obişnuit ceea ce până acum a fost neobişnuit."

** „Tinereţe, progres, adevăr, luptă; luptă fără cruţare pentru adevăr şi sinceritate!"

*** „A fost război... Spiritul a făcut revoluţie. Spiritul a poruncit: trăieşte! Jocul s-a terminat..."; „Lovitură după lovitură bubuie ecoul: faptă! Viaţa sclipitoare se revarsă peste stăvilare, în armonii stridente şi cu mişcări de bruscă promptitudine. Pare amiază. Dar e o dimineaţă de puternică pasiune şi dăruire. Coloane stau gata, erup şi ritm clar uneşte front cu front. Suntem!"

Fühlens, Spannkraft des Wollens, letzter Beweisgrund des Tuns. Nerv ist der Intensitätsfaktor des Lebens!"*. *Das Licht* folosește același limbaj: „Propheten... Volksführer predigen. Menge ahnt. Massen-Geist sucht Bannen, Richtungswege"**.

Un an mai târziu, tot la Brașov, Otto Alscher, Michael Berner, Helene Burmaz, Oscar Walter Cisek, L. Czalci, Felix Frey, Wilhelm von Hannenheim, Egon Hajek, Fr. Jehel, Ernst Jekelius, Franz Xaver Kappus, Herman Kloss, Hermann Konnerth, Oskar Kraemer, Erwin Reisner și Heinrich Zintz scot, sub titlul *Frühling* (Blätter für Menschlichkeit), niște caiete de poezie și proză. Textele publicate aici sunt scrise sub semnul activismului***, și Franz Xaver Kappus evocă, în maniera umanitarist-patetică a acestuia, vocile morților pe front, chemând lumea la o fraternizare tragică internațională: „Wir haben die jauchzenden Fahnen getragen / Die Eure Wangen purpurn färben. / Wir waren ein Sturm, ein Wald

* „Nerv este impuls al simțirii, tensiune a voinței, ultim temei al acțiunii. Nerv este factorul intensiv al vieții!"

** „Profeți... conducători de popoare predică. Mulțimea presimte. Spiritul maselor caută drumuri, direcții..."

*** Termenul este folosit în accepția pe care i-au dat-o Kurt Hiller, Franz Pfemfert, Ludwig Rubiner, Heinrich Mann, Ernst Bloch, Kurt Pinthus, Alfred Wolfenstein, Gustav Landauer ș.a. și a fost preluat de întreaga literatură critică germană consacrată expresionismului. „Activismul" a alcătuit în cadrul acestuia un tip special de militantism politico-spiritual. Critica nemiloasă a așezărilor burgheze și simpatia deschisă pentru socialism se conjugau, în convingerile care îl animau, cu credințe utopice și concepții idealiste.

„Activismul" a fost o formă dintre cele mai vii ale mișcării antirăzboinice și umanitariste, raliate chiar, până la un punct, revoluției spartakiste. Pozițiile lui doctrinare și le-a susținut, îndeosebi, prin anuarele *Das Ziel* (1916, 1917-1918, 1919, 1920, 1924) și *Die Erhebung* (1919, 1920), scoase de către Kurt Hiller și, respectiv, Alfred Wolfenstein, cu colaboratori recrutați aproape exclusiv din rândurile scriitorilor expresioniști. Principala revistă care avea să promoveze tendințele lor literare a apărut sub conducerea lui Franz Pfemfert și s-a numit *Die Aktion* (1911-1932). Cu aceeași accepție e utilizată și formula „Omul Nou" (der Neue Mensch), noțiune centrală a ideologiei expresioniste.

(*Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts „Aktion"*, herausgegeben von Paul Raabe d.t.v. Dokumente. München, 1964, și *Der Aktivismus, 1915-1920*, herausgegeben von Wolfgang Rothe d.t.v. Dokumente, München, 1969)."

von Flammen / Mit allen zusammen / Die Heute das Zeichen des Kreutzes schlagen / Ob unsern Gräbern..."*. Nu lipsesc nici mesajele pacifiste transmise cu același ton înflăcărat supraviețuitorilor măcelului general: „...Ihr Lebendingen, schafft Euch den Raum / Für alles, was mit uns vermordert, / Seid unser Herz, das nimmermehr klingt, / Seid unsere Liebe, die nichtsvollbringt"** [26]. La solidarism uman, iubire arzătoare și purificatoare, comuniune în spirit, cheamă și Oscar Walter Cisek: „Auf Brüder, wir woll'n unsere Herzen entzunden, / Der Menscheit zu leuchten zu neuem Gewinn..."; „Für ein neues Gewissen, der alten Erde! / Dass Weltsinn und Zeitschicksal Eine werde!"*** [27].

În 1924, apare, la Sibiu, sub conducerea lui Heinrich Zillich, revista *Klingsor*, care a fost, timp de șaisprezece ani, cea mai importantă publicație literară germană din Ardeal. Intim înrudită prin preocupările spiritualiste cu cercul „Der Brenner" din Innsbruck, nici ea nu-și ascunde atracția pentru tot ce era sensibilitate religioasă în mișcarea expresionistă. La *Klingsor* au colaborat: Theodor Däubler (*Herbstgesang an Hellas*), Iwan Goll (*Welle und Wolke; An den Hügel, Bäume, meine Brüder*), Alfred Henschke (*Klabund*; *Hamburger Hoffen*; *Die Tänzerin*; *Liebeslied*), René Schickelé (*Die Arche*; *Weisse Herbstastern*; *Schicksal* și *Das alte Strassburg*), Josef Winkler (*Wie Bomberg dem Hochmut des Adels eine Lektion gab*). Revista a scris despre Alfred Wolfenstein, Paul Kornfeld, Alfred Döblin, Georg Kaiser, Mynona, Franz Kafka, Ernst Toller ș.a. Aici, Adolf Menschendörfer a întreprins prima cercetare serioasă a influențelor rimbaldiene

* „Noi am purtat voioasele flamuri / care vă împurpurau obrajii. / Am fost o furtună, o pădure de flăcări / laolaltă cu toți acei care / așază astăzi semnul crucii / peste gropile noastre..."

** „Voi cei în viață, / faceți-vă loc. / Fiți inima noastră care nu mai bate / pentru tot ce-a fost cu noi omorât, / fiți iubirea noastră / care nu mai poate împlini nimic..." etc.

[26] Frühling, *Zweites Heft*, 1920, Franz Xaver Kappus: *Doch Ihr; Die Ihr lebt...*

*** „Sculați, fraților, vrem să ne aprindem inimile, / omenirii să-i fie lumină spre un nou folos..."; „Pentru o nouă conștiință a bătrânului pământ / Ca simțul de cetățean al lumii și destinul vremii să se contopească."

[27] Frühling, *Erstes Heft*, 1920, O.W. Cisek: *Bruder*.

asupra lui Trakl. Din cercul „Klingsor" au făcut parte autori cărora *Der Brenner* şi *Die Aktion* le găzduiseră demult numele, ca orşoveanul Otto Alscher, iubitorul vieţii elementare, prieten al ţiganilor nomazi şi vânător („Bejaher der Urtriebe in Tier und Mensch"). Heinrich Zillich, Oscar Walter Cisek, Erwin Reisner, Adolf Menschendörfer au ţinut tot timpul o strânsă corespondenţă cu Ludwig von Ficker, prietenul lui Trakl şi principalul animator al prestigiosului cerc literar tirolez. Discuţiile din *Klingsor*, în jurul tradiţiei spirituale extrem-orientale (Lao-ţe), misticii germane medievale (Meister Eckhart) şi teologiei dialectice protestante (Sören Kierkegaard) plecau de la idei pe care *Der Brenner* le lansase prin Theodor Haeker, Konrad Nussbächer, Ferdinand Ebner şi Carl Dallago. Ultimul va susţine, chiar în paginile revistei sibiene, un schimb de opinii cu Otto Folberth. În fruntea primului număr din *Klingsor*, Heinrich Zillich publica o chemare, intitulată semnificativ: *Aufruhr* (*Tumult*). „Man spürt bis in die stilistische Fassung hinein – avea să scrie, un an mai târziu, Harald Krasser – die Beziehung zum deutschen Expressionismus, der übrigens schon in der Zeitschrift *Das Ziel* eine kurzlebige siebenbürgische Heimat gefunden hatte"*. Versurile lui Cisek, Egor Hajek, Georg Maurer, reproducerile după Hans Eder, Greta Czaki-Copony şi Wilhelm Beindorf, mai ales, confirmă această constatare [28].

Mediul intelectualităţii germane din Ardeal, Banat şi Nordul Moldovei a ajutat astfel simţitor ca scriitorii şi artiştii români să descopere expresionismul. Hans Eder şi Mattis Teutsch expun curând şi la Bucureşti, unde ineditul artei lor trezeşte un foarte viu interes. Caracterul vizionar al picturii celui dintâi, fiorul mistic care o străbate câştigă imediat adeziunea cercurilor cu înclinaţii spiritualiste. Revista *Gândirea*, în numerele 8-9-10, din 1923, reproduce un şir de tablouri ale lui Hans Eder, însoţite de o prezentare

* Se detectează până şi în factura stilistică legătura cu expresionismul german, care-şi găsise, de altfel, încă în revista *Das Ziel* – cât ţinuse scurta ei viaţă – o patrie ardeleană."

[28] Walter Methlagl, *Der „Klingsor" und „Der Brenner", Südostdeutsche Semesterblätter*, 17 und 18 Heft, Verlag des Südostdeutschen Kulturwerks, München, 1967.

elogioasă. Activitatea artistului braşovean va fi apoi urmărită cu manifestă simpatie de membrii grupării; după Oskar Walter Cisek, Blaga, însuşi, îi consacră lui Hans Eder un articol special [29]. *Gândirea* nu-i ignoră nici pe ceilalţi pictori saşi, cărora revista *Das Ziel* le patronase expoziţiile: Konnerth, Kimm sau Czaki-Copony. Mattis Teutsch e îmbrăţişat la rândul său de cercurile avangardiste, pentru natura „abstractă" şi „geometrică" a gravurilor în lemn şi linoleumurilor sale; paginile *Contimporanului*, organul constructivismului românesc, încep, tot din 1923, să le ofere frecvent ospitalitate. Poet, prozator şi cronicar plastic, Oscar Walter Cisek nu oboseşte a-i informa pe cititorii numeroaselor publicaţii la care colaborează despre mişcarea expresionistă. Zeci de notiţe, recenzii, articole şi versuri traduse, menite a realiza aceasta, apar aproape simultan sub semnătura lui în *Gândirea*, *Cugetul românesc* şi *Universul literar*. E semnificativ că, iniţial, pentru a-şi satisface curiozitatea în legătură cu expresionismul, mai toate revistele vremii apelează la presa culturală a minorităţii germane. Curând, însă, informaţia îşi lărgeşte considerabil volumul şi se adresează surselor principale. Cum era de aşteptat, pictura şi teatrul expresionist atrag mai întâi atenţia. Săptămânalul *Ideea europeană*, care apare din 1919, introduce obiceiul de a tipări pe prima pagină un desen, comentându-l sub semnătura lui Ştefan Neniţescu, la o rubrică specială în cuprinsul revistei. Astfel, va avea prilejul să vorbească de Alfred Kubin, Franz Marc, Max Pechstein, Emil Nolde şi Masereel. Cronicile plastice ale altor publicaţii încep să facă tot mai des referiri la Barlach şi Kokoschka, la Klee şi Kandinsky. Nu puţini sunt pictorii şi graficienii români care traversează acum o fază expresionistă în creaţia lor. Primul, considerat a manifesta astfel de înclinaţii, e Iser, şi *Gândirea* se grăbeşte să le sublinieze când îi discută expoziţia din 1921 [30]. Şi Marcel Iancu şi M.H. Maxy cochetează o bună bucată de vreme cu expresionismul. Deşi îl socotesc numai o etapă în evoluţia lor spre „cubism" şi

[29] L. Blaga, *Hans Eder*, *Cuvântul*, III, nr. 379, 11 febr. 1926, p. 1. Articol reprodus în *Ferestre colorate*, Ed. Librăriei Diecezane, Arad, 1926, şi în *Zări şi etape*, E.P.L., Buc., 1968, p. 310-312.

[30] O. Han, *Expoziţia Iser*, *Gândirea*, I, nr. 14, 1921.

„constructivism", descoperim că amândoi au un crez artistic care conţine foarte multe puncte înscrise şi în programul expresionismului. Pentru Marcel Iancu, de pildă, „pictura nouă" e „operă îndelung mistuită în focul zilelor şi nopţilor sălbatice, revoluţie concepută prin *expresionism* (s.n.), spre abstracţie... Credinţa noastră este arta frăţească, misiune nouă a omului în societate", declară el, adăugând: „Noi vrem să unim puterea conştientă a producţiei forţelor individuale pentru realizarea misiunii acestora în cea comună, totală. Luptăm contra individualismului fără sistem" [31]. Este exact tendinţa principală pe care ar trăda-o, după Blaga, expresionismul, aspiraţia către un nou colectivism spiritual! Şi M.H. Maxy ne oferă câteva mărturii elocvente în acelaşi sens. Cu toate că priveşte expresionismul ca pe „o cercetare literară, un romantism modern, îmbâcsit de extaze momentane, în care pictura joacă un rol inferior", lucrând la „o dezorganizare" a tabloului, lăsată spre reparaţie eforturilor „constructive" cubiste, ţine să precizeze: „Creem, pictând, organisme vitale, sub imboldul situaţiilor inspiratoare. Frica, bucuria, nebunia, grozavul, grotescul, extazul sunt elemente preponderente la baza tablourilor noastre...". „Intensitatea, ca element de preţ, iată crezul nostru" [32]. Ce altceva ar fi declarat, despre opera lor, un Nolde, un Kokoschka sau un Ludwig Meidner? M.H. Maxy a expus, de altfel, la Berlin, sub egida grupului „Sturm" şi cu sprijinul direct al lui Herwarth Walden.

Prin expresionism aveau să treacă, fie şi pentru scurt timp, Victor Brauner şi Rubin. În 1924, are loc vernisajul primei expoziţii internaţionale de artă nouă la Bucureşti. Conferinţa pe care o rosteşte, cu acest prilej, Eugen Filotti se ocupă în primul rând de „expresionismul" lui Brâncuşi. Faptul nu trebuie să ne mire: caracterizând „noul stil" în sculptură, Blaga vede şi el astfel lucrurile şi-l apropie pe Brâncuşi de Barlach, Arhipenko şi Belling. Un punct de plecare comun îl constituie, pentru toţi patru, goticul: „Acelaşi extaz abstract se întruchipează în liniile prelungi ale miraculoasei

[31] *Convorbire cu pictorul şi arhitectul Marcel Iancu*, *Rampa*, IX, nr. 2160, 1925.

[32] *De vorbă cu pictorul M. Maxy*, *Ibidem*, IX, nr. 2157, 1925.

păsări*, ca și în spirituala înălțare a unei biserici. Ghicim o bărbătească tăgăduire a realității în acest extaz, care transfigurează gândurile și vedeniile lui Brâncuși, ca și ale altor sculptori contemporani. Germanul Barlach – continuă Blaga – cioplește oameni masivi, depersonalizați, suflete chinuite de viziuni, de panică apocaliptică, ființe ce vegetează, impersonale, pătrunse de puterile fără nume ale existenței, ființe enorme ce și-au pierdut eul și mocnesc în sufletul universal, femei care trăiesc ca plantele și profeți exaltați care predică în pustie. Rusul Arhipenko, primitivul superrafinat, cizelează trupuri ireal crescute, în care rotunjimi clasice se amestecă cu linii tăioase, reduse pentru o mai intensă expresie, ființe care trăiesc prin porțiuni de trup fără cap, forme concave, în care parcă îngeri erotici și-au întipărit șoldurile ca-n ceară. Și iarăși germanul Belling uită cu desăvârșire natura și redă în materie ritmică și-n forme sintetice esențialul vieții, dinamica nebună a unei patimi, patosul unui gest și ultima frumusețe a energiilor despuiate de tot ce e întâmplător" [33].

Blaga insistă asupra acelui „Wesen", pe care căutau să-l facă a vorbi expresioniștii dincolo de jocul aparențelor lumii. Și ei se îndepărtează de realitate ca romanticii, dar în cu totul alt chip. Există aici un demers diferit, pe care vrea să-l evidențieze Blaga. „Romanticii – spune el – se deosebesc în privința aceasta mai puțin de clasici decât se crede: clasicii și romanticii fugeau, deopotrivă, de realitate – *idealizând-o*. Ei retușau realitatea de zgura accidentală – ridicând-o pe un plan de idealitate platonică. Ceea ce în natură e «*individual*» devine la ei «*tip*», «*idee*». Clasicii transformau totul în «idee platonică» statică, echilibrată, rece, liniștită. Romanticii transformă totul în «idee platonică» dinamică și patetică. Modernii ocolesc ideile și tipicul, cu aceeași sfială ca și realitatea dată, ei se refugiază într-o regiune și mai abstractă, încercând să redea ultimele esențe ale lucrurilor. Dacă pictorul Marc pictează niște lupi, acești lupi nu sunt nici copii mai mult sau mai puțin fidele ale speciei naturale «*lup*», nici lupi idealizați pentru

* „Pasărea sfântă" de Brâncuși.

[33] L. Blaga, *Noul stil, Fețele unui veac*, Ed. Librăriei Diecezane, Arad, 1925. Reprodus în volumul *Zări și etape*, *ed. cit.*, p. 139-140.

Olimpul platonic, ci însăşi animalitatea sfâşietoare întruchipată prin geometrizarea unor contururi, ce nu mai amintesc decât schematic lupii naturali. În *Erotica* lui Belling, nu avem idila unui bărbat ce îmbrăţişează o femeie, nici figura clasicului Paris sărutând pe frumoasa Elena; *Erotica* lui Belling este un complex de forme abstracte, metalic îndoite şi ritmic articulate, aşa ca să redea însăşi patima încleştării erotice. Erotica aceasta întruchipează nu fiinţe, ci esenţialul unor puteri descărcate" [34].

Se desprinde, cred, din exemplele date interesul pe care l-au stârnit la noi căutările plasticii expresioniste. El trece repede din câmpul curiozităţii publice şi adeziunii artistice în cel al reflecţiei estetice. E grăitoare, astfel, înţelegerea găsită de expresionism în cercurile intelectuale româneşti, chiar şi la nivelul receptivităţii universitare. Unul dintre reprezentanţii ei cei mai autorizaţi, Tudor Vianu, nu întârzie să acorde discutării ideilor curentului o deosebită atenţie. Volumul *Fragmente moderne* (1925) cuprinde o întinsă expunere intitulată *Expresionismul*; la principiile acestuia revine o „Notă despre litografia lui Ed. Munch, «Camera mortuară»", în sfârşit, alt studiu, „Note asupra cubismului", se ocupă amănunţit de lucrarea cu care Worringer a oferit un fundament istoric artei moderne, *Abstraktion und Einfühlung*.

Spre deosebire de Blaga, Tudor Vianu refuză opoziţia răspicată: expresionism-impresionism. Strădania lui e, dimpotrivă, de a lumina înrudirile celor două curente artistice. În eforturile lor există o continuitate, căreia numai „disputa cuvintelor" i-a dat un caracter de opoziţie radicală. Imputarea adusă impresionismului de a fi redus omul la o simplă „retină", Tudor Vianu o socoteşte neîntemeiată. În astfel de afirmaţii lucrurile sunt simplificate brutal, făcând să sufere adevărul. „În realitate, rareori mai mult ca în vremea impresioniştilor, pictura a fost într-atâta însufleţită de un lirism fraged şi nefalsificat. A înainta cu naivitate în mijlocul naturii, a te minuna de albastrul alburiu al cerului, de tremurul luminii deasupra pictrelor, de aurul topit în fiecare picătură de văzduh şi în

[34] L. Blaga, *Noul stil. Feţele unui veac*, Ed. Librăriei Diecezane, Arad, 1925. Reprodus în volumul *Zări şi etape*, *ed. cit.*, p. 140-141.

imensitatea spațiului întreg – nu e aceasta forma cea mai pură a lirismului?". „Senzațiile – ne atrage atenția esteticianul român – nu pătrund în conștiința noastră reci, informative [...], se difuzează, își întovărășesc energiile și langoarea trupului nostru, ceva din lenea, din visarea, din revolta lui, și în jurul acestui moment care, pentru o conștiință mărginită, incapabilă de a conduce impresiunea în adâncimi, rămâne o simplă senzație, rece, informativă – el revarsă o lavă fierbinte de voluptăți, de melancolii, de aspirații"[35].

Impresionismul rămâne, totuși, limitat într-o direcție – recunoaște Tudor Vianu; n-a putut niciodată depăși „grațiosul". „Sentimentul tragic, viața adâncă a personalității îi erau interzise. Nu e suficient a prinde ecoul senzației în organism, e necesar a-l însoți cu toate rezervele sufletului. Senzația trebuie să devină o ocaziune de credință, de idealism. Și acesta e tocmai expresionismul"[36]. Interesantă și inedită e legitimarea paralelă estetică, pe care Vianu le-o găsește ambelor atitudini artistice. Citând ceea ce scrisese Van Gogh, că a avut ambiția să realizeze executând portretul unui prieten, comentatorul notează: „Pentru întâia oară cineva își propunea să-și picteze iubirea...". „Sentimentul trecea înaintea impresiilor primite de afară. Actul creator se lăsa stăpânit de un factor intern. În această comunicație dintre impresiune și sentiment – scrie Vianu – accentul poate cădea pe cea dintâi sau pe cel de-al doilea. În primul caz, sentimentul cedează, și, împiedicat să se dezvolte, el rămâne în grațios, pe câtă vreme, sporit prin resursele unei voințe conștiente, el acoperă impresia și o proiectează în spațiul altor valori. Deosebirea e, aici, în această mai mare vigoare a temperamentului, în această conștiință mai puternică; în ceea ce temperament și conștiință pot condiționa, laolaltă"[37]. Teoreticienii vor să creeze sugestia unei revoluții, artiștii, ca Van Gogh, „au găsit expresionismul printre consecințele ideii impresioniste". Și aceasta pășise în intimitatea conștiinței, printre puterile sufletești de „iluziune și prefacere a lumii". „Expresionismul nu afirmă

[35] T. Vianu, *Expresionismul*, în *Fragmente moderne*, Ed. C.N., Buc., 1925, p. 22-23.
[36] *Idem*, p. 23.
[37] *Ibidem*, p. 24-25.

altceva". „Kunst ist Gabe nich Wiedergabe"*, spunea Herwarth Walden, şi cuvântul său a devenit deviză. „Ce va urma – adaugă Vianu – se poate înţelege uşor. Dacă în adevăr arta este *dare*, liberă expresiune a unei înclinaţii adânci şi personale, artistul nu are a se mai preocupa de nici o asemănare cu natura, el nu va mai folosi nici chiar elementele acesteia, ci, cu totul neatârnat, ascultând numai glasul inspiraţiei sale, el va organiza expresiunea din materialul ce-i stă la îndemână, din forme şi culori" [38]. „Voinţa de artă" a lui Alois Riegl – explică Vianu – devine un „instinct artistic". „Pictorul va fixa pe pânză numai stări sufleteşti; stări sufleteşti pure, fără ocaziunea unui aspect exterior... Forţa lăuntrică de organizare a acestora va chema de la sine elementele şi le va îmbina. E felul extrem, absolut şi eroic, al expresionismului" [39]. Ca ilustrare, Tudor Vianu, după ce citează câteva pasaje semnificative pentru spiritualismul lor din cartea *Einführung in die moderne Kunst* a lui Bürger, descrie pânza compusă de acesta sub impresiunea morţii prietenului său Franz Marc. Esteticianul român subliniază faptul că expresionismul tinde către o pictură absolută. Asistăm la un proces pe care nu l-am fi crezut vreodată posibil; după poezie, şi plastica se apropie de *muzică*, împlinind astfel ultimul act din criza universală a sistemului Artelor. Nu trebuie uitat, adaugă Vianu, că expresionismul e mai ales o mişcare germană. O veche tradiţie idealistă îşi spune aici cuvântul: Futurismul şi cubismul, curente înrudite, au rămas în Italia şi în Franţa la „periferia de extravaganţă" a vieţii culturale. Expresionismul şi-a câştigat în patria sa o „situaţiune centrală". „Astăzi, în Germania, nu numai pictura şi sculptura – cu Oskar Kokoschka, Kandinsky, Emil Nolde, Franz Marc, Pechstein, Lembruck, Barlach ş.a. – au devenit expresioniste, dar şi muzica, teatrul şi poezia urmează aceeaşi cale. E o mişcare generală şi amplă. Şi, desigur, una dintre manifestările cele mai însemnate în cultura idealistă a timpului" [40].

* „Arta e dare, nu redare."

[38] T. Vianu, *Expresionismul*, în *Fragmente moderne*, Ed. C.N., Buc., 1925, p. 25.

[39] *Idem*, p. 25-26.

[40] *Ibidem*, p. 28.

Să ne oprim, însă, aici cu exemplele, pentru că lucrarea noastră n-are ca obiect plastica expresionistă. Am vrut doar să arătăm cât de repede și cât de profund conștiința critică românească – prin pictură – a asimilat datele unui nou „stil". În problema care ne preocupă, forma aceasta de cunoaștere nu trebuie subapreciată, chiar dacă privește indirect literatura. Mulți scriitori români, fără să știe neapărat limba germană și fără să frecventeze nemijlocit pe autorii expresioniști, au ajuns relativ ușor să „prindă" principalele tendințe ale curentului din operele lui plastice. Iată un teren care facilitează enorm contactele între culturi diferite, și comparatismul păcătuiește neglijându-l.

Cu teatrul are loc ceva oarecum asemănător. El e însă mai aproape de literatură și de subiectul nostru.

Despre noua dramaturgie germană, publicul românesc nu aflase până la război iarăși aproape nimic și nu ajunsese să-i cunoască bine nici măcar pe precursorii acesteia. Din Strindberg fuseseră puse în scenă doar două piese naturaliste: *Tatăl* și *D-ra Iulia*. Câteva spectacole cu *Erdgeist*, comedia tragică a lui Wedekind, avuseseră loc, sub ocupație, la București, dar forurile bisericești, șocate, obținuseră oprirea reprezentațiilor. Voci tot mai numeroase pornesc să vorbească, însă, după 1920, de „revoluția teatrală" din Germania. O vie agitație pe această temă e creată, în primul rând, de grupul „Poesis", care avea să se închege prin 1921. El căpătase ființă grație mai cu seamă poetului și omului de teatru Ion Marin Sadoveanu, cuprinzând inițial pe următorii critici, muzicieni, dramaturgi, scriitori și actori: Alfred Alessandrescu, Em. Ciomac, Mihail Jora, Al. O. Teodoreanu, Teodor Scorțescu, Eugen Filotti, Ion Sân-Giorgiu, Eugen Crăciun, Tudor Vianu, A. Dominic, Ionel Teodoreanu, Aurel Weiss, Lily Popovici-Dominic și Marietta Sadoveanu (Marietta Sadova). Grupul își propunea ca, printr-o serie de conferințe și scurte interpretări ilustrative, să contribuie la o înnoire radicală a vieții noastre teatrale. E mai mult decât semnificativ că primele expuneri, ei le consacră mișcării dramatice expresioniste. Despre Wedekind vorbește Eugen Filotti, despre Strindberg, A. Dominic, despre Georg Kaiser și Hasenclever, Ion

Sân-Giorgiu. Conferințele intră imediat în centrul atenției generale; ziarele dau despre ele ample relatări; lumea intelectuală le discută; revistele literare se simt îndemnate la rândul lor să-și informeze cititorii despre aceste probleme. *Gândirea* subliniază evoluția lui Strindberg după 1890, felul în care el a creat un stil și o tehnică nouă, „expresionismul în dramaturgie". Motivele vechi ale operei sale revin, dar tratate acum sub o formă inedită. „În *Dansul morților*, Alice și Căpitanul nu mai sunt personagii omenești, ca Laura și Căpitanul de cavalerie din *Tatăl*, ci simboluri: bărbatul demon și vampir, femeia cu înfățișarea șarpelui atins de blestemul biblic". Astfel, dramaturgul „sintetizează lupta eternă începută cu prima pereche de oameni, după primul păcat." Se relevă formula originală a acestui teatru: „Personagiile devin tipuri sintetice, nici nu mai au stare civilă și nu sunt indicate decât prin profesie sau sex." Ca exemplu e dată trilogia *Pe drumul Damascului* (*Nach Damaskus*). Prezentarea se încheie cu sublinierea distanței care separă noua dramaturgie de repertoriul teatrelor românești, „unde mai au încă succes melodrame ca *Moartea civilă* și *Papa Lebonard*" [41]. Revista revine peste puțin timp cu informații mai bogate. A. Dominic, care vizitase Berlinul – unde fusese reprezentată piesa sa strindbergiană, *Sonata umbrelor* (1920), la Neues Theater am Zoo, cu Conrad Weidt și soția lui Max Reinhardt, Else Heims, în rolurile principale (1922) – publică un articol intitulat *Germania intelectuală de azi*, destinat exclusiv să explice, pe cât se poate, ce este expresionismul. Acesta ar fi un reflex direct al unei „tragedii" naționale. Era vorba de sentimentul catastrofic, pe care l-ar fi trăit Germania după pierderea războiului. Nicăieri ca aici n-a avut loc o mai teribilă prăbușire de idoli. „Dezamăgit de natură, de societate, de lume, de inteligență și de «arta» insului, care s-au dovedit toate a fi dușmanele omului, poetul german de azi – spune A. Dominic – îl caută pe *om* în adâncurile sale sufletești, tulburate și răzvrătite de inumanitatea războiului, îl caută în ce are el mai misterios, mai insesizabil... Din zguduita conștiință a poetului german de azi se-nalță întrebarea: cum a devenit omul un ucigaș, o

[41] „Cronica măruntă". *Strindberg*, *Gândirea*, I, nr. 3, 1921.

fiară?". Care e „esenţa firii lui intime"? „Expresionismul" ar ţâşni – după A. Dominic – dintr-o nevoie disperată de a găsi un răspuns la aceste întrebări. Fondul mişcării e, în primul rând, *etic*, de aici şi însemnătatea ei. „Conştiinţa că totul a fost în lume creat pe dos – dacă a putut duce la înspăimântătorul fratricid al războiului mondial – a dat naştere unei literaturi, pe de o parte, de revoltaţi, cum sunt Mehring, Ehrenstein şi Carl Einstein; iar pe de altă parte, a dus grotesca la o eflorescenţă necunoscută până acum în Germania. De asemenea, autorii dramatici au rupt reţetele vechii tehnici dramatice: unitatea timpului şi spaţiului şi toate regulile dramatice sunt azvârlite la coşul de vechituri. Hasenclever, Unruh, Toller şi alţii aruncă-n scenă fâşii de umanitate sfâşiată, care, în succesiuni de momente tipice, îşi gem, într-un verb strălucit, toată însângerarea sufletului lor, toată durerea vremii. Singurul expresionist moderat, Georg Kaiser, a mai păstrat din tradiţie strictul necesar, pentru a putea fi înţeles de mulţime. De aici şi succesul său" [42].

Problemele „teatrului nou" se prezintă înzestrate cu alt nivel speculativ, mult superior, în *Criza dramei*, de Franz Werfel, articol pe care revista îl reproduce câteva numere mai târziu. O notiţă din cuprinsul numărului, la rubrica „Idei, Oameni & Fapte", face portretul autorului, „prietenul lumii", cum i se mai spune, „scrâşnit şi barbar uneori, zâmbitor şi serafic, alteori, năvalnic totdeauna" [43]. Articolul porneşte prin a enunţa că „drama e o artă pur colectivă". Aici, avem „nu destinul unui singur om mişcând un alt om singur, ca în poezie sau roman – nu, ci destinul unei persoane în genere, al unui om tipic şi înălţat, trebuind să emoţioneze altă personalitate unitară, masa privitorilor". „Criza" genului rezultă, pentru Werfel, din incompatibilitatea funciară a dramei cu lumea capitalistă. „Omul burghez e adânc pacifist, temător de conflicte – drama, dimpotrivă, e un joc al luptei. Contradicţia aceasta n-a învins-o poate decât geniul lui Schiller, ale cărui figuri sunt, totuşi, existenţe colective, protagoniştii luptători ai principiilor umanistice. Critica romantică şi realistă întreagă l-a scuipat pe Schiller – pentru că n-a creat

[42] *Germania intelectuală de azi*, *Gândirea*, II, nr. 2, 1922.

[43] *„Idei, Oameni & Fapte". Colaborări de peste hotare*, *Gândirea*, III, nr. 1-2, 1923.

«oameni». Se apăra în ea sufletul burghez, care, în favoarea individului supracaracterizat, lupta împotriva tipului patetic." „Naturalismul", adică „teatrul materialist" – subliniază Werfel –, a cultivat îndelung „singularizarea" publicului. Acesta nu mai poate fi uşor transformat acum într-o „personalitate superioară", ci rămâne „o sumă de indivizi". Totuşi, omenirea nu se simte bine în starea prezentă de „fragmentare". „Marile mişcări moderne ale naţiunilor şi claselor arată dorul de unificare a eului într-o unitate superioară." Muzica suferă, ca şi drama, de singularizarea publicului. Amândouă vor renaşte numai într-o umanitate superioară, din care va creşte „o nouă idee religioasă", capabilă să învingă „scepticismul modern" [44]. Astfel de păreri se întâlneau cu cele expuse de Ion Marin Sadoveanu, în „Cronica dramatică" a revistei. El apasă mereu pe a doua origine a teatrului, care e, spre deosebire de „mimus"-ul mediteranean, spectacolul învestit cu funcţii „magice" şi „liturgice". Formula ultimă ne-ar interesa pe noi, românii, mai cu seamă, fiindcă reprezintă singura noastră tradiţie scenică populară. Nu e greu să înţelegem de ce L. Blaga cu *Zamolxe, mister păgân*, şi *Tulburarea apelor*, dramă care are la bază un „eres", Adrian Maniu, cu *Meşterul*, piesă inspirată dintr-o străveche practică magică, întrunesc elogiile lui Ion Marin Sadoveanu. Cronicile publicate în *Gândirea* şi *Revista vremii*, conferinţele ţinute de el sub egida cercului „Poesis" sprijină vizibil această tendinţă. Simpatiile criticului se îndreaptă – o mărturiseşte direct – către „drama gotică", „în căutarea unui nou mit religios", „plăsmuitoare de noi simboluri ale comunităţii". E tendinţa pe care crede a o distinge în teatrul german, croindu-şi drum din unele fragmente ale lui Goethe, prin Mombert până la Fritz v. Unruh [45].

Alte publicaţii însemnate ale vremii atacă şi ele acelaşi subiect de actualitate: „ce se petrece în teatrul contemporan?". Sub semnătura lui Ion Sân-Giorgiu, *Adevărul literar şi artistic* publică, în 1921, mai multe foiletoane consacrate problemei, fragmente dintr-un lung studiu tipărit, ulterior, integral şi intitulat

[44] Franz Werfel, *Criza dramei, Ibidem*.
[45] I.M. Sadoveanu, *Pe urmele dramei*, *Gândirea*, VII, nr. 6, 1927.

*Expresionismul dramatic*[46]. Germanist, autorul cunoaşte îndeaproape lucrurile despre care vorbeşte şi e la curent chiar cu întreaga bibliografie teoretică a temei. Literatura critică parcursă de el cuprinde scrieri ca: *Der Expressionismus im Drama*, de Manfred Schneider; *Anarhie im Drama*, de Bernhard Diebold; *Vom Naturalismus zum Expressionismus*, de H. Heiss; *Der Weg zum Mythos*, de Ernst Michel; *Das deutsche Drama der Gegenwart*, de M. Freyhan sau *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, de Kasimir Edschmid; expunerea se bucură, aşadar, din capul locului, de o remarcabilă perspectivă. Sunt înfăţişate, de pildă, premisele expresionismului, printr-o judicioasă paralelă a evoluţiei literaturii germane şi franceze. În ultima, Ion Sân-Giorgiu arată că simbolismul a detronat naturalismul, ca apoi să cedeze, la rândul său, pasul unei arte care – prin Romain Rolland, Claudel, Gide şi Péguy – manifestă puternice înclinaţii spiritualiste şi tinde a se întoarce către religie, mister, mit. Rolul lui Bergson în această evoluţie semnificativă a literaturii franceze l-a avut în literatura germană Nietzsche, întrebându-se „cum salvăm noi misterul?". La pregătirea mentalităţii care a făcut posibilă naşterea expresionismului a contribuit pe urmă, prin teoriile sale, şi Freud. Acesta – ni se spune – „dădu o mare importanţă subconştientului şi ridică afectele cu mult deasupra raţiunii". Lui i se datoreşte o nouă interpretare a visurilor, în care nu mai vede „o simplă împlinire de dorinţi, ci împlinirea fals tăinuită a unor porniri ascunse". Freud – adaugă Ion Sân-Giorgiu – „dădu lovitura psihologiei obişnuite, şi poeţii expresionişti, înainte de a fi dispreţuitori de forme uzate, sunt dispreţuitorii locului comun psihologic"[47]. Nu trebuie ignorată nici influenţa lui Hölderlin, care, „grec ca formă, mistic şi spiritual ca fond", va constitui, redescoperit de scriitorii germani moderni, „puntea pentru înţelegerea artei gotice"[48].

Pătrunzătoare e observaţia că, în literatură, spre deosebire de pictură, expresionismul a păstrat o anumită legătură cu natura-

[46] I. Sân-Giorgiu, *Expresionismul dramatic*, în *Cercetări critice*, vol. I, Ed. Cultura neamului românesc, Buc., 1923.

[47] *Idem*, p. 92, citat după Robert Riemann, *Von Goethe zu Expressionismus*, Leipzig – Dieterich, 1922.

[48] *Ibidem*, p. 93.

lismul. Hauptmann a scris *Ţesătorii* şi *Rose Bern*, şi *Sărmanul Heinrich*, şi *Clopotul scufundat*. Până şi neoromanticii din jurul lui Stefan George – atrage atenţia Ion Sân-Giorgiu [49] – n-au fost chiar atât de antinaturalişti pe cât au vrut să pară. Riscăm să greşim luându-ne după declaraţiile celor care au scos vestitele *Blätter für die Kunst*; lupta lor e mai mult cu stilul, cu forma, şi mai puţin cu fondul şi cu concepţia de viaţă naturalistă. Expresionismul nu merge pe drumul „visului" şi al „fanteziei romantice", urmat de un Hofmannsthal. Şi noul curent „caută să pătrundă în sufletul naturii, dar pentru a descoperi ceea ce e dincolo de aparenţe". Ca şi I.M. Sadoveanu, Ion Sân-Giorgiu vede în expresionism o mişcare spiritualistă, care-şi face din revelaţia transcendentului ţelul principal. Expunerea e condusă, prin urmare, către scoaterea la iveală a acestui aspect, în primul rând. Realitatea – se subliniază –, expresionismul o priveşte ca pe un fel de mască menită să ascundă sufletul lucrurilor, iar strădaniile scriitorului sunt să dea la o parte aparenţele sensibile pentru a lăsa să vorbească „spiritul singur". „Arta aceasta – scrie Ion Sân-Giorgiu – nu e decât un strigăt despre Dumnezeu. De aceea, nu burghezul, nici omul de toată ziua interesează pe poet, ci omul-spirit, omul în afară de formele sociale, în afară de lege şi în afară de psihologia obişnuită". „Religia expresionismului este legătura sa spirituală cu întregul, cu cosmosul. Misticismul expresionismului e alături de orice prejudecată religioasă, el e veşnica căutare a divinităţii în dosul lumii şi al realităţii. Arta sa va fi ea însăşi un mister, o taină, o intuiţie divină, o viziune a supranaturalismului şi a supraumanului" [50]. Caracterizarea nu trece, totuşi, cu vederea şi aplecarea expresionismului spre satira violentă socială şi strigătul de revoltă. Amintind de atitudinile unor Strindberg, Wedekind, Kaiser sau Sternheim faţă de lumea din jurul lor, I. Sân-Giorgiu precizează că, oricâte predispoziţii mistice ar avea aceşti autori, ei rămân nişte „pamfletari" în luptă „cu burghezii şi cu natura" [51]. Expresionistul – adaugă el – „are ceva profetic în fraza sa, cuvântul

[49] I. Sân-Giorgiu, *Expresionismul dramatic*, în *Cercetări critice*, vol. I, Ed. Cultura neamului românesc, Buc., 1923, p. 94.

[50] *Idem*, p. 95.

[51] *Ibidem*, p. 97.

său nu mai e o declamaţie goală sau metaforă vulgară, ci e strigăt, e furtună şi e expresie pură. Literatura expresionistă, care, ca fond, e expresia sufletului şi lucrului tipic, e, ca formă, ultima plasticizare şi economie a limbii, până a o reduce la strigăte şi apostrofe"[52].

Abordând obiectul propriu-zis al studiului, autorul subliniază că literatura expresionistă s-a realizat până acum, mai ales în teatru. Premergătorii noului drum deschis de ea sunt Strindberg, pornit, chiar înaintea trilogiei *Nach Damaskus*, să dizolve, cu *Sonata strigoilor* şi *Jocul morţii*, conflictul tragic în „monolog şi strigăt liric", acţiunea în „coşmar şi halucinaţie", precum şi Wedekind, care, cu viziunea lui crudă din *Frühlings Erwachen* şi *Erdgeist*, refuză a-i recunoaşte omului alt motor ultim al acţiunilor decât „demonul erotic". Alţi doi autori vin la rând: Reinhard Sorge şi Paul Kornfeld. După ce aminteşte piesele lor, *Der Bettler* şi *Himmel und Hölle*, Ion Sân-Giorgiu evocă ambianţa spirituală a Germaniei anilor 1918, spre a arăta ce realităţi au făcut să erupă literatura dramatică expresionistă. „Când s-au dărâmat idolii şi când un suflet nou s-a ridicat din ruinele unui imperiu de forme goale, generaţia de jertfă a războiului a simţit nevoia unei noi lumi, a unei noi etici... Tinerii poeţi au pornit revoluţia literară, care e, înainte de toate, o reacţiune a sufletului împotriva materialismului. Sufletul şi-a aruncat lanţurile. Ca-ntr-o beţie, el îşi strigă dreptul lui la viaţă şi caută pe noul său Dumnezeu. În viziuni haotice, poetul-profet îşi strigă deznădejdea de a nu avea nici o religie. Dionysiacă şi titanică e lupta aceasta pentru liberarea omului de formele rigide ale unei societăţi care l-a uitat pe Dumnezeu şi l-a ucis pe om. Generaţia nouă sărbătoreşte acum reînvierea omului din jertfele şi deşertăciunile războiului. Păpuşa a fost sfărâmată, masca a fost smulsă şi omul nou a ieşit la lumină"[53].

Studiul acesta, mai informat şi mai complet ca oricare altul scris la noi despre dramaturgia expresionistă, e clădit pe o interesantă contradicţie interioară. El reflectă un tip de adeziune ambiguă, caracteristică îmbrăţişării curentului în anumite cercuri intelectuale româneşti. Tradiţionalist ca formaţie literară, convertit re-

[52] I. Sân-Giorgiu, *Expresionismul dramatic*, în *Cercetări critice*, vol. I, Ed. Cultura neamului românesc, Buc., 1923, p. 98.
[53] *Idem*, p. 102-103.

cent la o mişcare pe care o va părăsi rapid de îndată ce aceasta va înceta să aibă vânt în pânze, pregătit să reia, ulterior, cu seninătate, vechea sa optică ruralistă şi etnicistă, ba chiar să-i dea, când va veni momentul, o obtuzitate rasistă, autorul studiului caută să se arate cât mai receptiv, dar nu poate să-şi biruie unele repulsii intime. Ele se ivesc, în ciuda declaraţiilor, exact acolo unde „revoluţionarismul" pieselor analizate intervine propriu-zis. Între autorii prezentaţi, simpatiile comentatorului merg către Fritz von Unruh şi Franz Werfel, pentru că nu se mulţumesc numai să „distrugă", ci caută şi să „creeze", promovând o nouă etică. Primul a dat – cu trilogia *Ein Geschlecht* – o „satiră a războiului", dar şi o „apoteoză a maternităţii". Meritul lui e de a fi făurit un „mit", „mitul veşnicei înnoiri a lumii", „mitul luptei răului cu binele şi al demonului omenesc cu marile forţe dominatoare ale vieţii". Când Unruh părăseşte umanitarismul acesta de coloratură mistică pentru „grotesca tragică" şi „şarja" nemiloasă a eroismului şi sanctităţii sociale, entuziasmul comentatorului se răceşte. „*Ein Geschlecht* – spune el – era un strigăt, *Platz* e un rânjet"; „totul se destramă în alegorie, pantomimă şi gest" [54]. Pe Werfel îl admiră iarăşi, fiindcă a reuşit cu *Thamal* să prefacă „haosul în cosmos". El şi-a ridicat eroul, eliberat de convenţiune şi de magia propriei sale oglinzi, „la înălţimea divinităţii". Werfel e pentru Ion Sân-Giorgiu creatorul unui „nou tragic", care „se sprijină pe altceva decât pe fatalitate, pe altceva decât pe lupta dintre om şi societate sau pe antagonismul dintre virtute şi viciu, ca în teatrul clasic. E tragedia care se naşte în sufletul omului când se încinge lupta între viziunea cosmică şi magia simţurilor. E tragicul omului în luptă cu pământescul din sufletul său, e tragedia deşertăciunii şi nimicniciei umane". „Excesul de simbolism", „abuzul de extazuri lirice" nu-l supără pe comentator aici. O asemenea tragedie e inexprimabilă prin „psihologia obişnuită". „Ea nu va putea fi decât lirică. Ea va fi jalbă, plângere şi strigăt. Ea va fi extaz şi apoteoză. Ea va fi viziune cosmică, magie şi miraj apocaliptic" [55].

---

[54] I. Sân-Giorgiu, *Expresionismul dramatic*, în *Cercetări critice*, vol. I, Ed. Cultura neamului românesc, Buc., 1923, p. 112-113.

[55] *Idem*, p. 117.

Hasenclever şi Kaiser, reprezentanţii „satirei" şi „pamfletului social", sunt priviţi cu mult mai puţină îngăduinţă. „Dizolvând vechea etică", ei „dizolvă şi forma dramei", sunt „ultraexpresionişti". Cu *Die Menschen* – crede Ion Sân-Giorgiu – „teatrul lui Hasenclever degenerează". „Drama se dizolvă în spectacol fantasmagoric. Poetul nu mai scrie, nu mai compune. El sugestionează. Drama e aproape o redare a actelor reflexe. Vorbe substantivizate şi substantive nearticulate taie tăcerea. E parcă o joacă de umbre într-o casă de nebuni." *Jenseits* se întoarce la literatură, dar la una „foarte obscură, bolnăvicioasă şi cu puternice extazuri erotice". Hasenclever – socoteşte comentatorul – merge prea departe. Dacă el înfăţişează o luptă dată exclusiv în sufletul său, totuşi nu va putea să ignore cu desăvârşire legile, dramatice, „care nu cer numai o fabulă şi o acţiune, nu numai caractere şi dialog", ci şi „o expunere, un conflict şi un deznodământ". „Îndepărtarea completă de realitate nu e posibilă. Nu se pot aduce pe scenă simboluri îmbrăcate în costume medievale, nici oameni a căror acţiune dementă nu este justificată prin nici o trăsătură a caracterului lor şi nici stafii [sic!] sau elemente de ospiciu" [56].

Lui Georg Kaiser i se recunoaşte „simţul extraordinar al teatrului". Piesele sale sunt „pline de dinamism"; au „un ritm grăbit", „mişcare", „culoare", „senzualitate". Autorul ne vrăjeşte printr-o „beţie de spirit"; în *Europa* descoperim şi puterea lui de a face să triumfe „fantezia" asupra adevărului istoric. O piesă ca *Die Bürger von Calais* dovedeşte câtă tehnică încercată de dramaturg are Kaiser. Spiritul lui funciar neconformist, în ciuda elogiilor care i se aduc, îi displace totuşi comentatorului. Originea iudaică îl împinge pe acest „pamfletar înnăscut" – după Ion Sân-Giorgiu – să „caricaturizeze" lumea legendelor, să trateze cu o absolută „impietate" acţiunile istorice omeneşti, să „scormonească" avid cronicile în căutarea faptelor şi amănuntelor destinate să sprijine viziunea dezeroizantă din *Die Jüdische Witwe*, *König Hahnrei*, *Der Brand im Opernhaus* sau *Das Frauenopfer*. De-a lungul itinerariului „zigzagat" al creaţiei sale, „adevăratul" Kaiser trebuie căutat – ni

[56] I. Sân-Giorgiu, *Expresionismul dramatic*, în *Cercetări critice*, vol. I, Ed. Cultura neamului românesc, Buc., 1923, p. 118-126.

se spune – în satirele lui sociale şi groteşti, *Rektor Kleist, Der Zentaur* ş.a. Aici vom întâlni mediul din care vine autorul, nu „boema müncheneză sau berlineză", ci universul „comerţului" şi „călătoriilor pe toate continentele", acea lume „vârtej de instincte, de patimi şi de voinţe". „Sexualitatea şi banul" sunt polii operei sale dramatice din ultimul timp (*Die Koralle, Gas, Hölle, Weg, Erde, Von Morgens bis Mitternachts*). „Acrobat al spiritului şi al fanteziei", Kaiser străluceşte prin „jocuri de idei şi paradoxe...". Ceea ce îi lipseşte e „un crez" [57].

Cu mai puţine reţineri vorbeşte Ion Sân-Giorgiu de Carl Sternheim, care face, şi el, în „schiţele" şi „groteştile" sale – *Die Hose, Die Kassette, Der Kandidat, 1913, Bürger Schippel* – o critică sângeroasă modului de viaţă burghez. O anumită cuminţenie pare să-i câştige simpatia comentatorului. Sternheim e „expresionist" nu atât în „formă", cât în „atitudine". Prin „fabula" pieselor sale, bazate totdeauna pe o „anecdotă dezvoltată şi speculată până în cele mai neprevăzute efecte", el scoate la iveală esenţa unor comportări umane, „ideea lucrurilor". Dramaturgia lui Sternheim este o smulgere necontenită de măşti ale burghezului, căruia îi dezvăluie astfel pornirile fundamentale. Limba comediilor se adaptează ţelului lor; „subţiată", „telegrafică", redusă „aproape la schelet", ea devine expresia „acestei forme de ambiţii şi instinct", care nu lasă sufletului timpul să se „reculeagă" şi spiritului să „cugete". Sternheim – precizează Ion Sân-Giorgiu – nu e (etic vorbind) „un revoluţionar", ca Ernst Toller, Fritz v. Unruh, Iwan Goll sau Hasenclever, ci „un aristocrat", „un dispreţuitor al formelor convenţionale", „un intelectual", „în sensul că el sparge forma exterioară a vieţii, cu spiritul său de cugetător rece şi senin, pătrunde înapoia lucrurilor şi, deoarece viaţa burgheziei e caricaturală şi grotescă, o descoperă în toată goliciunea ei şi o distruge punându-i în faţă oglinda operei sale" [58].

Concluziile studiului alungă orice îndoială cu privire la atracţiile şi rezervele autorului faţă de mişcarea dramatică

[57] I. Sân-Giorgiu, *Expresionismul dramatic*, în *Cercetări critice*, vol. I, Ed. Cultura neamului românesc, Buc., 1923, p. 126-137.

[58] *Idem*, p. 103-112.

expresionistă. Ea a „degenerat", prin anumite producţii – ne avertizează Ion Sân-Giorgiu –, în „grotesc de circ", „pantomimă" şi „film", a creat, totuşi, un nou stil, o formă dinamică şi expresivă de teatru, „a distrus păpuşile convenţionale ale vechii drame şi a dat întâietate spiritului asupra naturei". Ceea ce-i lipseşte este „o nouă concepţie de viaţă"; doar Unruh, prin „umanitarismul său înalt", şi Werfel, prin „misticismul său sincer", ne lasă oarecum să o întrevedem. Ion Sân-Giorgiu are convingerea că din „anarhia sufletească" şi „formală" a expresionismului se va naşte o „nouă armonie", de aceea priveşte curentul cu atâta încredere [59].

Trimiteri semnificative la teatrul german contemporan descoperim şi în revista *Contimporanul*. Ea reproduce o chemare a lui Friedrich Sternhal, apărută în *Der Neue Merkur*, din 1922. Intitulată: *Pentru directorii de teatru, actori, scriitori şi toţi iubitorii de artă dramatică*, aceasta constituie o pledoarie în favoarea aducerii pe scenă a unui „nou eroism", cu care n-au nimic comun „codoşii bisericii sau burgheziei", Claudel şi Rolland. El nu e de căutat – crede autorul chemării – în Germania-Burtă; ci în opera primului dintre poeţii dramatici ai cu totul altei Germanii, Fritz von Unruh. Textul apărea precedat de o notiţă a lui Felix Aderca, foarte grăitoare pentru felul cum priveau mişcarea teatrală expresionistă cercurile stângii intelectuale româneşti. „Dramaturgia franceză – scrie comentatorul chemării – azi e la acelaşi hotar pe care l-au tras înainte de război câţiva scriitori. Dramaturgia germană a trecut toate hotarele. Fără o cunoaştere a literaturii dramatice germane contemporane, nu se mai poate face, în chip serios şi decent, teatru" [60].

Chiar bătrâna revistă ieşeană *Viaţa românească*, ostilă, în general, „modernismelor", nu ignoră această vie curiozitate care se crease la noi pentru piesele unor Wedekind, Kaiser, Unruh, Sternheim sau Hasenclever. Despre ele vorbeşte, într-o *Scrisoare din Germania*, Mihai Ralea, căutând să caracterizeze, cu această

[59] I. Sân-Giorgiu, *Expresionismul dramatic*, în *Cercetări critice*, vol. I, Ed. Cultura neamului românesc, Buc., 1923, p. 138-139.

[60] *Pentru directorii de teatru, actori, scriitori şi toţi iubitorii de artă dramatică*, *Contimporanul*, II, nr. 28, 1923.

ocazie, şi tendinţele literaturii expresioniste. Interesante în consideraţiile lui sunt distincţiile de la care analiza porneşte spre a scoate pe cale pur psihologică trăsăturile noului curent. Ce deosebire există între impresie şi expresie? se întreabă Mihai Ralea.

„Zăresc una – spune el. Impresiile ne vin succesiv [...], se perindează în timp [...], percepţia care le totalizează păstrează un caracter atomistic. În momentul expresiunii, forma ne e dată de la început «d'emblée». Ea ni se impune ca o unitate indecompozabilă, ca o individualitate specifică. Numai în urmă ne gândim la elemente, numai în urmă le dăm un anumit rol, în raport cu caracterul unitar al întregii expresii care trebuie să se oglindească aceeaşi în fiecare părticică. Procesul psihologic e invers ca la impresie. Aşa se explică de ce expresioniştii nu admit descripţia metodică a detaliilor – aşa cum o face naturalismul. Aşa se explică mai ales pretenţia lor de a degaja «spiritul» unei situaţii, aspectul specific, total, «la qualité maîtresse» al unui lucru. Ei vor o evoluţie «vom Schildern zum Geist». Aceasta trebuie să reiasă dintr-o dată printr-o expresiune unică, şi nu să se înfăptuiască progresiv, treptat, aşa cum se întâmplă atunci când ascultăm, una după alta, impresiile care ne vin din afară.

Procedeul expresionist e *integralist*. El se opune atomismului şi asociaţionismului. Rezultă de aici o consecinţă. Dacă expresia trebuie să predomine, dacă ea vine dinăuntrul elaboraţiei mentale şi se aplică – aproape se *impune* – lucrurilor, ea trebuie să conţină în ea ceva *activ*.

Tocmai asupra acestui caracter insistă tinerii scriitori germani, opunându-l pasivităţii impresioniste. Expresionismul e creator. El inventă o altă lume sau dă celei vechi o altă semnificaţie."

Mihai Ralea găseşte ambiţia „nobilă", pentru că e „răsturnătoare de valori, de percepţii şi de perspective", dar realizările mişcării i se par a rămâne inferioare ţintei înalte pe care ea şi-a propus-o. Personajele lui Kaiser „sunt tipuri abstracte aproape matematic. Ele nu se cheamă Müller, Kurz ori Hesse, ci Mann, Frau, Mädchen, Miliardär, eine Stimme, mehrere Stimmen etc." şi „servesc ca simboluri pentru a combate o formă socială, ori un viţiu moral. Aceste fiinţe omeneşti simplificate reuşesc, însă, de multe ori să aibă o

individualitate, şi încă una foarte specifică. Atunci autorul devine artist «en dépit» sau tocmai «en dépit de son procédé...» ca în *Die Sorina*, ca în *Gas*, ori ca în *Die Koralle*. Fritz von Unruh e un fost ofiţer prusac, care face mult sport şi de multe ori bune nuvele şi mai puţin bune piese de teatru". Dramele lui Walter Hasenclever, „der politische Dichter" – *Die Menschen, Jenseits, Entscheidung* –, sunt „prea tendenţioase ca să fie în adevăr frumoase". Werfel, „fire haotică şi dezarmonică, în acelaşi timp extrem de personală, de subiectivă [...], se caută încă, în încercări inegale, câteodată stranii în frumuseţea lor, de cele mai multe ori penibile şi confuze".

Ralea apreciază, însă, *atitudinea etico-politică* a scriitorilor expresionişti, reacţiunea salutară pe care ea o reprezintă împotriva „capitalismului" şi „naţionalismului". Refuzând să mai recunoască vocilor critice vreo autoritate – conchide observatorul –, „năzuinţele anarhice" ale tinerei literaturi germane „se concep libere şi nestăvilite în avântul lor haotic, dar fecund" [61].

Să nu ne imaginăm, totuşi, că dramaturgia expresionistă a pătruns cu aceasta şi pe scenele teatrelor româneşti. Dimpotrivă, în ciuda interesului de care – aşa cum reiese – s-a bucurat în cercurile intelectuale, ea a întâmpinat enorme rezistenţe. La începutul fiecărei stagiuni, ziarele anunţă că printre viitorii autori se vor număra neapărat şi Wedekind, şi Sternheim, şi Kaiser, şi Toller, dar piesele lor continuă să aştepte zadarnic includerea în repertoriul teatral. Publicul românesc are posibilitatea să vadă primele spectacole expresioniste abia cu prilejul vizitei regizorului Karlheinz Martin la Bucureşti, în 1922, când acesta montează dramele *Nju*, de Ossip Dymov şi *Pelicanul*, de Strindberg. „Künstleriche Schaubühne" din Berlin joacă puţin după aceasta „misterul" lui Hugo von Hofmannsthal, *Jedermann*, la Cernăuţi; un an mai târziu, alt ansamblu german, Raoul Aslan, dă o reprezentaţie în Capitală cu *Der Brand im Opernhaus*, de Georg Kaiser. Expresioniste, dacă nu atât ca text, măcar ca regie, vor fi şi spectacolele admirate, tot atunci, la Bucureşti ale trupei evreieşti din Vilna: *Dybuk* şi *Zi şi noapte*, de Ansky, *Cântăreţul tristeţii sale*, de Ossip Dymov ş.a.

[61] M.D. Ralea, *Scrisori din Germania*, *Viaţa românească*, XIV, nr. 9, 1922.

Primul autor modern german care pătrunde pe scenele teatrelor româneşti e Kasimir Edschmid, cu o prelucrare după vestitul *Kean* al lui Dumas-tatăl. *Lulu*, de Wedekind, se joacă abia în 1925. *Antigona* lui Hasenclever apăruse, tradusă de Ion Sân-Giorgiu, dar piesa va rămâne nereprezentată. Pe scenă n-au ajuns nici Sternheim, nici Unruh şi nici Toller. La data respectivă se publicaseră chiar câteva piese valoroase româneşti cu caracter expresionist: *Zamolxe* (1921) şi *Tulburarea apelor* (1923), de Lucian Blaga, *Meşterul* (1922), de Adrian Maniu, dar şi ele aşteptau în zadar să fie jucate. În *Adevărul literar şi artistic*, A. de Hertz, autorul dramatic favorit al repertoriului vremii, se întreba pentru ce ar trebui reprezentate elucubraţii cum au fost cele pe care le servise spectatorilor noştri Karlheinz Martin. Expresionismul era calificat drept o „puerilitate" (personaje fără nume, decoruri strâmbe etc.), când nu se dovedea a fi pur şi simplu produsul unor „minţi demente"[62]. Reacţia trădează o mentalitate care va stăpâni scena românească şi va continua să identifice teatrul gustat de marele public cu comedia bulevardieră.

Destinul bizar al dramaturgiei expresioniste la noi, nejucate aproape deloc, dar constituind materia unor aprinse discuţii, ne îngăduie foarte bine să-l urmărim în revista *Rampa*. Fiind cea mai citită publicaţie teatrală românească, ea acordă, fatal, principala atenţie pieselor care se reprezentau. Bernstein, Bataille, Marcel Achard, ca şi emulii lor autohtoni, sunt autorii comentaţi aici în mod curent; comedia de salon, drama psihologică şi sentimentală, farsa uşoară alcătuiesc obiectul principal al cronicilor revistei. Totuşi, nostalgia după un altfel de teatru se lasă întrevăzută. Încă de prin 1919, *Rampa* porneşte să dea frecvent, prin scrisori din străinătate şi note, informaţii asupra noii mişcări dramatice germane. Când grupul „Poesis" îşi inaugurează ciclul de conferinţe, le face o stăruitoare publicitate. Tot *Rampa* îl descoperă prima pe H. Bonciu, căruia îi tipăreşte *Sonetele către Ead*, traduse din Wildgans, precum şi corespondenţele de la Viena, unde poetul român, devenit redactor al revistei, ia contact cu scriitori expresionişti austrieci. Publicaţia aduce în aceşti ani mereu vorba de Wedekind, de Toller, de

[62] A. de Herz, *Expresionismul*, *Adevărul literar şi artistic*, III, nr. 71, 1922.

Hasenclever, discută „cazul Kaiser" (procesul care i s-a intentat dramaturgului pentru furt) [63]. Tactica revistei este de a obişnui treptat publicul românesc cu numele noilor dramaturgi germani, jucarea lor fiind lăsată pentru mai târziu, după o îndelungată pregătire pedagogică. Un editorial [64] din 1921 explică „hipersteţilor" de ce Hasenclever trebuie încă să aştepte până să pătrundă pe scenele noastre. Era nevoie ca publicul să înveţe întâi a gusta teatrul de cameră al lui Strindberg, din opera căruia, după cum am văzut, fuseseră jucate numai două piese naturaliste. *Tatăl* şi *D-ra Iulia*. După aceea va veni Wedekind şi pe urmă ne vom putea gândi la „expresionişti". Chiar în cazul lor, *Rampa* crede că se recomandă o anumită asimilare progresivă, spre a nu compromite experienţa, ordinea accesibilităţii fiind: Sternheim, Toller, Reinhard Goering, Unruh, Kaiser şi abia după ei Hasenclever. Revista, deşi îşi prescria această linie prudentă, înţelege să încurajeze efectiv „noul teatru". Când au loc spectacole puse în scenă de Karlheinz Martin, le salută cu un entuziasm nereţinut, considerând că a contribuit la succesul lor. Editorialul care consemnează acest „eveniment" e intitulat *Triumful nostru* [65]; textul cuprinde afirmaţia răspicată: „Karlheinz a triumfat. Triumful său nu este numai al său: e acela al Ideii noi". Interviul luat regizorului poartă iarăşi un titlu semnificativ: *De ce este util expresionismul* [66].

Merită să fie menţionată şi tendinţa „activistă", umanitar-socială, pe care *Rampa* spera ca noua dramaturgie germană să o insufle şi scenei româneşti. Dacă altor cercuri li se părea că teatrul expresionist aducea o aspiraţie „mistică", „religioasă", înrudindu-se prin aceasta cu vechile mistere medievale, editorialistului revistei, Em. Cerbu, el i se înfăţişa drept o tribună de luptă destinată răspândirii ideilor avansate ale vremii. Reinhard Goering, Fritz von Unruh,

---

[63] A. Brănişteanu, *Dialoguri cinice*; *Dreptul la furt*, *Rampa*, IV, nr. 932, 1920.

[64] Em. Cerbu, *Rampa*, V, nr. 1252, 1921.

[65] Idem, *Triumful nostru*, *Rampa*, VI, nr. 1313, 1922; v. şi *Un cuvânt despre expresionism*, *Rampa*, VI, nr. 1340, 1922.

[66] *De ce este util expresionismul?* (Convorbire cu Karlheinz Martin), *Rampa*, VI, 1344, 1922.

Sternheim, Toller, Ulitz, von der Golz sau Brecht – subliniază un şir de articole, intitulate *Menschland, Drama-pamflet, Ofensiva pentru umanitate* – critică fără milă relele sociale şi cheamă omenirea la o profundă transformare morală. Piesele expresioniste regăsesc tradiţiile epocii „Sturm und Drang", învie „drama *à thèse*", menită să zguduie publicul şi să-l invite a medita asupra problemelor dezbătute pe scenă [67]. Pentru un astfel de teatru pledează în paginile revistei şi Felix Aderca. L-am văzut la *Contimporanul* susţinând că, atâta timp cât vom rămâne cu ochii aţintiţi doar spre dramaturgia franceză, n-avem nici o şansă să ieşim dintr-un orizont mărginit. Acolo vorbea de Fritz von Unruh. În *Mişcarea literară*, îl prezintă pe Georg Kaiser [68]; la premiera piesei *Lulu*, într-un articol din *Rampa*, scrie: „Ne întoarcem faţa către adevărata noastră zare şi strigăm: FRANK WEDEKIND" [69]. Tot aici publică două articole despre ecoul acestor noi tendinţe în dramaturgia românească, *Teatrul abstract* şi *Adevăratul teatru abstract* [70]. După Felix Aderca, am întâlnit, în numeroase piese, scrise şi reprezentate la noi, o falsă cerebralizare, în sensul că lumea adusă pe scenă şi evocată cu mijloace naturaliste este o pură construcţie mintală, n-are nici o acoperire reală. În schimb, mult mai „adevărată" e cea din câteva piese „abstracte" nejucate, ca *Meşterul*, de Adrian Maniu, *Zamolxe* şi *Tulburarea apelor*, de Lucian Blaga. Articolele îşi propun să legitimeze estetic formula acestui teatru, în care faptele şi personajele, intenţionat schematizate, fac să transpară o ciocnire de „idei" sau de „instincte" fundamentale revelatoare.

Poezia şi proza germană expresionistă au intrat, la rândul lor, în atenţia publicaţiilor româneşti. Cum traduceri de romane sau nuvele, revistele nu prea puteau să publice uşor, în legătură cu Heinrich Mann, Edschmid, Döblin, Leonhard Frank, Max Brod sau chiar Kafka, se mulţumesc să dea frecvente relaţii critice.

[67] Em. Cerbu, *Menschland*, *Rampa*, VI, nr. 1514; *Drama - pamflet*, *Rampa*, VII, nr. 1730, 1923; *Ofensiva pentru umanitate*, *Rampa*, VII, nr. 1731, 1923.

[68] F. Aderca, *Portrete streine: Georg Kaiser*, *Mişcarea literară*, II, nr. 13, 1925.

[69] F. Aderca, *Frank Wedekind*, *Rampa*, IX, nr. 2185, 1925.

[70] Idem, *Teatrul abstract*, *Adevăratul teatru abstract*, Rampa, VIII, n-rele 2128 şi 2131, 1924.

Printre ele, cele mai substanțiale îi aparțin lui Oscar Walter Cisek, care se ocupă periodic de „Cartea germană" în *Universul literar*. Din Klabund, colecția „Lectura" aduce chiar două traduceri cu numerele: 411, *Mohamed* (*Roman eines Propheten*), și 444, *Rasputin* (*Roman eines Dämons*). Ulterior (1931), va apărea, în Editura Eminescu, o altă operă epică a aceluiași, *Borgia* (*Roman einer Familie*). Multe alte scrieri expresioniste în proză nu prea s-au mai tradus la noi decât sporadic și târziu [71].

Poezia, în schimb, a avut o soartă privilegiată; numeroase tălmăciri din lirica expresionistă apar în paginile revistelor românești de după război. Chiar în primul ei număr, *Gândirea* cuprinde o poezie a lui Alfred Mombert (*Plimbare*), tradusă de Lucian Blaga. În *Rampa*, sunt publicate, pe rând, începând din 1920, aproape toate *Sonetele către Ead*, de Anton Wildgans [72]. Traducătorul lor, H. Bonciu, dă în paginile aceleiași reviste și alte versuri din autori moderni germani sau austrieci mai puțin cunoscuți: Erich Mühsam

[71] Ossip Dymov, *O dramă școlară*, *Povestea unei erori fatale*, trad. de I. Șerban, col. „Lectura", nr. 251; *Jerfa de sine*, trad. de Aurel B. Luca, col. „Lectura", nr. 463.

Kasimir Edschmid, *Pădurea leproșilor*, trad. de Al. C. Calistrat, col. „Lectura", nr. 233: *Yusuf*, trad. de Al. C. Calistrat, col. „Lectura", nr. 316.

Leonhard Frank. *Frate și soră*, trad. de Vittorio Em. Pascutti, Ed. „Cugetarea", Buc., 1932; *Deasupra prăpastiei*, trad. de Ioachim Botez, col. „Lectura", nr. 130.

Heinrich Mann, *Inima*, trad. de Ar. Terziman, col. „Lectura", nr. 16; *Fecioarele*, trad. de E. Marghita, col. „Lectura", nr. 65; *Viața nouă*, trad. de F. Lobodă, col. „Lectura", nr. 221; *Brandilla, diva fără inimă*, trad. de Lucian Mendrea, col. „Lectura", nr. 412; *Creditorul*, trad. de R. Balteș, col. „Lectura", nr. 425; *Îngerul albastru*, trad. de Ulpiu Dunca, col. „Romanele captivante", nr. 16; *Nevinovat*, trad. de Sarina Casvan-Pas, bibl. „Dimineața", nr. 60; *Vis*, trad. de Camil Baltazar; *Vânătoarea dragostei*, trad. de Camil Baltazar și Isaiia Răcăciuni, Ed. N.C., Buc.

Aron Ulitz, *Minorii*, trad. G. Stoian, col. „Lectura", nr. 380; *Boicot*, trad. Pinmar, col. „Lectura", nr. 459.

Fr. Wedekind, *Seducătorul*, trad. Al. Terziman, col. „Lectura", nr. 26.

Fr. Werfel, *Cazul judecătorului Sebastian*, trad. Camil Baltazar, Ed. C.N., Buc., 1931.

[72] Anton Wildgans, *Sonete către Ead*, traduse de H. Bonciu, *Rampa*, IV, nr.-ele 884, 887, 890, 891, 896, 899, 902, 905, 906, 910, 915, 917, 920, 922, 924, 927, 929, 931, 932, 933, 934, 935; H. Bonciu, *Poeme către Ead*, după Anton Wildgans, Ed. „Vremea", Buc., 1933.

(*Pe povârniş*) [73], Richard Schaukal (*Piticul*) [74], Alfons Petzold (*Volkslied*) [75]. Până şi dificilul August Stramm e prezent, în *Contimporanul*, cu două dintre poeziile sale atât de neobişnuite ca factură (*Schlachtfeld* şi *Patrouille*) [76]. B. Fundoianu traduce *Psalmul unei zile vechi*, de Franz Werfel [77]. Dar cea mai sistematică şi eficientă operă de familiarizare a publicului românesc cu lirica expresionistă o înfăptuieşte revista *Cugetul românesc*. Aici, între 1922 şi 1924, Oscar Walter Cisek publică un şir întreg de portrete ale noilor poeţi germani, din opera cărora oferă, fie singur, fie împreună cu Ion Pillat, şi câte o bogată antologie ilustrativă. Alegerea numelor vădeşte o remarcabilă capacitate de orientare. Şirul îl deschide Georg Trakl, înfăţişat, pe drept cuvânt, ca poetul care s-a ridicat la o culme neatinsă nici de „Pan"-ul evocator expresionist al naturii largi şi colorate, Theodor Däubler, nici de „prietenul lumii", Franz Werfel. Germania – ni se spune – a pierdut în război mulţi scriitori tineri de mare viitor, Stadler, Lichtenstein, Lods, Lemm. Nici unul nu era, însă, comparabil cu Trakl. După Hölderlin, doar Nietzsche şi el au mai reuşit să atingă „seninătatea şi monumentalitatea străvezie a soarelui apolinic". „Dar pentru Trakl, drumul străbătut până la lumina aceea liniştită a fost greu, plin de frunze veştede, muiat de ploi nesfârşite, mărginit de putregai de seară şi de culoarea brună a toamnei. La periferia oraşelor mici se odihni, văzu cu ochi înţelegători tristul trai al oamenilor, amorţire multă, corbi mulţi... Întreaga sa viaţă n-a fost decât un văl de agonie, rupt pe alocuri, pentru a face loc unui soare arămiu şi tomnatic, pentru a duce mireasma fructelor coapte în ţinutul vedeniilor." La Trakl, „materia e spiritualizată, prefăcută în duh", „oamenii sunt umbre, pe nesimţite conduse de soartă, morţii trăiesc, chipul agonic al naturii apare în orice colţ al orizontului". Câteodată, expresia suferinţei devine chiar „mocirloasă", „haosul negru şi nesfârşit se învârteşte în jurul făpturei neputincioase şi pasive" [78].

[73] *Rampa*, V, nr. 1105.
[74] *Idem*, VI, nr. 1417.
[75] *Ibidem*, VI, nr. 1447.
[76] Traduse de Ion Sân-Giorgiu: *Contimporanul*, VI, nr. 73, 1927.
[77] *Rampa*, V, nr. 1184.
[78] O.W. Cisek, *Georg Trakl*, *Cugetul românesc*, I, nr. 6, sept. 1922.

Din Trakl apar: *Inima mea în seară*; *Către tânărul Elis*; *Rondel*; *Apus*; *Apropierea morţii*; *Linişte şi tăcere*; *Helian*, *Psalm* [79], şi apoi încă un ciclu de traduceri: *În parc*; *În primăvară*; *Către soră*; *Amin*; *Într-un vechi album*; *Cântec de seară*; *Elis*; *Către cel mort în tinereţe* [80]. Al doilea portret, dedicat lui Iwan Goll [81], îl înfăţişează mai ales drept propovăduitorul fraternităţii umane, pe fondul unei Europe sfâşiate de atrocităţile războiului: „O mie nouă sute şi şaptesprezece. Oamenii mureau ca lăcustele. Nervii poeţilor sunau strident ca nişte coarde prea întinse de un muzician dispreţuitor şi diabolic". Din paginile primei cărţi a lui Iwan Goll, tipărită la Zürich, „se ridica un plâns înăbuşit, era însă şi un fapt, un parastas pentru cei căzuţi în Europa. Aici nu putea fi vorba de francezi, de germani sau de ruşi... Trecând prin nesfârşitul şir al morţilor, Goll recunoscu un frate în fiecare. Din ziua aceea se trudi mereu de a desface haina de oţel a Europei, pentru a găsi inima, ce de-abia bătea. Cânta o melodie grea, şi severă, şi aspră, dar plină de intensitate vizionară". Poetul pare acum să se fi liniştit, căutând, ca alţii, o „umanizare a haosului". „Dar în poezia lui Goll tăcerea s-a contopit cu glasul naturei din om, într-un fel atât de ciudat, încât noutatea atmosferei şi a cuvântului împrospătat ne uimesc. Aerul de varieteu, în al cărui fum plutesc figurile şterse, mizeria din oraşe («Die Unterwelt») văzută, parcă, cu ochii naivului pictor-vameş Rousseau, contrastele mari – între romantismul absolut şi convenţionalismul burghezului gras şi pofticios – sunt pentru Goll puncte de pornire. S-ar putea spune că e aproape un paradox riscat, că ceva din spiritul lui Marées şi al lui Lovis Corinth a pătruns în acest scriitor, care altădată, cu ochi buni de copil, putea vedea într-un acar ce întoarce macazul un Dumnezeu conducător de destinuri, într-un cantonier cu steagul roşu, o personificare a bunătăţii, care ar vrea să-i azvârle în tren întreaga sa inimă caldă. În asemenea împletituri de impresii, orice cuvânt prăfuit primeşte un luciu nou, o adâncime nouă. Azi, Iwan Goll, tânărul frate şi apostol, e iar pe drum. Se-ndreaptă spre alt platou, deasupra căruia, poate, cerul va cânta ca zece orgi uriaşe."

[79] Traduse de Ion Pillat şi O.W. Cisek. *Cugetul românesc*.
[80] *Idem*, I, nr. 8-9, noiemb.-dec. 1922.
[81] O.W. Cisek, *Iwan Goll, Cugetul românesc*.

Piesele ilustrative sunt: *Lampagiul*, *Negrul de varieteu*, *Directorul de cinematograf* și *Canalul de Panama*, în traducerea lui Ion Pillat.

După Goll, e prezentată Else Lasker-Schüler [82]. Ea – ne asigură O.W. Cisek – se numără printre poeții germani contemporani ale căror „roade vor lumina dincolo de deceniile noastre și nu vor putea fi mâncate de viermii timpului". Sunt „puțini" aceștia: „Theodor Däubler, Alfred Mombert, Georg Trakl, Stefan George, Rilke, Georg Heym, Werfel, Goll, poate Kassak, poate Klemm și Paul Zech". Pe Else Lasker-Schüler prezentatorul o așază îndată după „marea Anette von Droste Hülshoff", alături de Richarda Huch, care e, însă, „mai greoaie, iar lumea poeziei ei pare mai mică". Poetei i se face, în aceeași manieră impresionistă, o caracterizare destul de exactă: „Culorile serii Ierusalimului sunt în sufletul ei. E o orientală [...], cu toate că s-a născut la Elberfeld, în țara Rinului. E o pasăre cu aripi arzânde, ce plutește deasupra unei mări negre și adânci și fără țărmuri. E ființa extremelor care se contopesc în desimea atmosferei. Se joacă, cântă, ciripește, deschide apoi ochii obosiți de veacuri și vede arhangheli și sfinți și umbre biblice. Veșnic va fi copil, veșnic vedeniile ei vor fi bătrâne ca lumea... Stelele sclipesc în haina poetei. Dar altă dată e revoltă în jurul ei. Strigăte se sparg de tâmpla cerului, iarba arde, sângele de copilă cântă înfierbântat. Moartea îneacă țarinele. Pomi despuiați își strigă durerea lor în negură [...]. Poezia aceasta a crescut din iubire, dar ramurile ei mlădioase au cuprins pământul. Simțămintele egocentrice în întregimea lor au dus la o atitudine cosmocentrică". „Complexul operei poetei rămâne o autobiografie, ale cărei oglindiri radiază în Univers. Și azi mai e la Teba, în Egipt, pe Nil, și lângă malurile Iordanului, cu toate că locuiește la Berlin... A încerca o sinteză despre Else Lasker-Schüler înseamnă să apuci un păienjeniș cu pumni de fierar." Poeziile traduse de Oscar Walter Cisek sunt: *Tainic în noapte*, *Împăcăciunea*, *Apoi*; *În ochii tăi*, *Numai pe tine*, *Dragoste*, *Încet pe tine te visez*, *Mama mea*, *Sfârșitul lumii*, *O, plăcerea mea dureroasă*, *Cântecul meu* și *Sena Hoy*.

[82] O.W. Cisek, *Else Lasker-Schüler*, *Cugetul românesc*, II, nr. 3, martie, 1923.

Prezentarea lui Theodor Däubler, prieten personal cu Oscar Walter Cisek, conţine accente şi mai entuziaste [83]: „Autorul epopeii *Das Nordlicht* e un îndrumător fără urmaşi, o personificare a nepăsării ce-şi urmează calea firească, fără a fi controlată de un intelectualism economic, otrăvit de propria-i neputinţă – cumpănit. E un enorm conglomerat de valori, care, după spusele lui Carl Schmitt, se aseamănă Caucazului, nesocotit de unii grădinari intelectuali, din cauză că nu prea are drumuri şi alei ciopârţite de foarfeca meşteşugarului". „Expresionist", adeseori, „în sensul cel mai curat al cuvântului" („el a denumit astfel noua directivă"), Daübler şi-a însuşit atât de intim „spiritul întregii culturi italiene", încât reuşeşte să fie şi un „clasic". „Viziunea lui largă şi cosmică, mai puţin glacială decât aceea a lui Alfred Mombert, e şi mai puţin abstractă. Priveliştea lui mediteraneană n-are soliditatea aceleia din *Aşa vorbit-a Zarathustra*, nu ştie nimic despre acea monumentalizare absolută şi liniştită, dar e cu mult mai luminoasă... Theodor Däubler va fi, desigur, unul dintre aceia pe care judecata timpului îi va aşeza în apropierea lui Friedrich Nietzsche (Nietzsche ar fi vrut să fie foarte păgân; Däubler e cel mai păgân dintre scriitori, fiind totdeodată aşa de creştinesc ca şi Primitivii germani, cărora Biserica Catolică le era o mamă)." Opera lui constituie „o glorificare măreaţă a Apusului". Epopeea *Das Nordlicht* e „cel mai voluminos complex de poezie germană". În ea, „o idee supremă călăuzeşte firea care nu *este* niciodată, ci *devine* mereu. Aceasta este şi cea mai caracteristică diferenţă între Däubler şi Dante. O cristalizare absolută nu există în lumea acestei cântări ce înfăţişează veşnicul drum spre un excelsior cosmic, un studiu pentru care nu exista nici o măsură în timp şi spaţiu, un colos veşnic embrional şi veşnic subiectiv". „*Das Nordlicht* e un torso, cu atât mai puţin isprăvit, cu cât nemărginirea întrece lumea oglindită într-un spirit gotic, ce îngenunche în faţa idealului elen, pentru a-şi vedea apoi îndeplinită misiunea pământească în intuiţia vibrând faţă de viaţa activă: «Zuerst ist das Gebot, die Menschen kommen später»*."

[83] O.W. Cisek, *Theodor Däubler*, *Cugetul românesc*, II, nr. 8-9, august-sept. 1923.

* Mai întâi există porunca, oamenii vin pe urmă.

„Limba operei lui Däubler e lăcaşul sfânt şi magic al vedeniilor sale, unde plasticitatea impresiilor şi fanatismul credinţei artistice potenţează realismul, ajungând astfel la motive şi expresii trascendente. Şi cu toate că limba lui Däubler e deseori izbitoare, ruptă şi barocă, poate fi o muzicalizare. În nici o altă operă literară nu există atâtea asonanţe şi aliteraţiuni; din nici o altă cântare nu vedem atât de limpede cât de extaziat şi îmbătat era autorul de propriile sale cuvinte. Realitatea şi închipuirea fantastică nu se mai pot deosebi una de alta. Zeii buni şi răi, arhanghelii şi dracii au devenit tot atât de reali ca şi munţii, copacii şi apele... Elemente păgâne, creştine, ţărăneşti, vegetative, ascetice, erotice se întărâtă până ce spiritul le contopeşte... Puţini ştiu astăzi că Theodor Däubler e neapărat cel mai mare poet liric care scrie în limba germană. Iar patria lui Tasso nu-şi cunoaşte copilul înţelegător, luat de suflet." Din Däubler, Cisek traduce: *Începutul pastoralei*, *Rugi de piatră*, *Deseori*; *Rai verde*, *Amiaza*, *Rugăciune de vară*, *Seara încântată*, *Amurg*, *La semănat*, precum şi un text de proză inedit: *O peşteră în Atica*.

La această operă de informare şi ilustrare prin copioase exemple, Ion Sân-Giorgiu va veni să se alăture, ca şi în cazul dramaturgiei expresioniste, cu o lucrare mai ambiţioasă. Ea se intitulează *Lirica germană contemporană* şi a apărut în 1927, după ce extrase întinse din cuprinsul volumului văzuseră încă dinainte lumina tiparului prin diverse reviste. Studiul e împărţit în şase capitole: I. *Privire generală asupra liricii germane moderne*; II. *Diletanţi şi epigoni*, *Liliencron şi Arno Holz*; III. *Richard Dehmel*; IV. *Stefan George*; V. *Lirica Austriei: Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Franz Werfel*; VI. *Mistici şi expresionişti*. Avem de-a face, iarăşi, cu intervenţia unui „specialist", dar informaţia lui, la data respectivă, uimeşte. O dată cu antologiile cele mai importante alcătuite de Kurt Pinthus: *Menschheitsdämmerung*, şi Alfred Wolfenstein, *Die Erhebung*, Ion Sân-Giorgiu i-a citit, în ediţii originale, pe Max Barthel, Johannes Becher, Gottfried Benn, Theodor Däubler, Alfred Ehrenstein, Iwan Goll, Walter Hasenclever, Max Hermann-Neise, Georg Heym, Kurt Heynicke, Jacob von Hoddis, Wilhelm Klemm, Else Lasker-Schüler, Rudolf Leonhard, Heinrich Lersch, Alfred Lichtenstein, Kurt Liebmann, Ernst Lissauer, Ernst Wilhelm Lotz, Karl Otten,

Rudolf Paulsen, Alfons Petzold, Ludwig Rubiner, Wilhelm Ruge, René Schickelé, Lothar Schreyer, Ernst Stadler, Leo Sternberg, August Stramm, Georg Trakl, Armin Wegner, Anton Wildgans, Alfred Wolfenstein şi Paul Zech. Autorul porneşte de la Soergel, dar citează şi alţi autori ai unor sinteze asupra literaturii expresioniste, ca Edschmid şi, în special, Ernst Michel, pentru care spiritualismul mişcării ar constitui trăsătura ei definitorie principală. Şi Ion Sân-Giorgiu vede în această lirică mai cu seamă o dorinţă aprigă a sufletului de a se smulge din materialitatea lumii, spre a căuta, îndărătul tuturor formelor vieţii, „principiul unităţii cosmice". Expresionismul poetic – suntem chemaţi să observăm – a luat naştere o dată cu apariţia sufletului nou al omului modern, răzvrătit împotriva civilizaţiei mecaniciste. Această atitudine lirică au pregătit-o Dehmel, prin gustul întoarcerii la primar, la instinct, la elementar, prin refuzul lumii tehnicizate, Stefan George, prin mit, Rilke, prin misticism, prin căutarea divinităţii în realitatea imediată şi cotidiană, Arno Holz, prin eliberarea versului de orice canoane metrice şi aspiraţia către o orchestraţie a poemului, Däubler şi Mombert, prin gustul cosmicului, Else Lasker-Schüler, prin sexualismul violent, cu o direcţie, însă, iarăşi spiritualistă, religioasă. Caracterizarea expresionismului liric e pertinentă. El apare dominat de „intensitatea simţirii" şi de „lumina viziunii"; nu creează „contemplând", ci „cuprins de o beţie magică". Lirica expresionistă va fi „extatică", fiindcă „ea va izbucni din extazul poetului care trăieşte viziunea". „În faţa naturii, acesta se opreşte doar pentru a-i tălmăci sensul ei etern şi a-i ceti simbolurile." Poetul expresionist va căuta, ca şi Schopenhauer, „ideea lucrului" necesarmente „abstractă", „extatică" şi „muzicală", „căci dintre arte, numai muzica este aceea care redă mai bine extazul spiritului".

Asemenea romantismului, noua mişcare aduce „un amestec al genurilor", dar în practică, nemulţumindu-se doar cu o propoziţie teoretică. Literatura va adopta, astfel, „gestul şi expresia tipică din plastică". Aceasta din urmă se va lăsa cuprinsă, la rândul ei, de „dinamismul dionisiac al muzicii".

Poezia expresionistă va fi esenţialmente „lirică". Aici e de făcut, însă, o precizare: „adversara lirismului sentimental şi dulceag", poezia expresionistă va cultiva un alt lirism, „revoltat", izbucnit dintr-un suflet

„suprasensibil şi bolnăvicios de anarhic", care nu-şi poate găsi liniştea decât în „armonia adâncă a cosmosului". De unde, „căutarea lui Dumnezeu în brutalitatea banală a vieţii cotidiene, căutarea unităţii cosmice în realitatea zilnică şi prozaismul ei". Verbul va tinde către „strigăt"; „lirismul extatic – explică Ion Sân-Giorgiu – nu poate fi cuprins într-o limbă unitară şi armonioasă, cere cuvinte tipice, expresii violente, încălcarea normelor sintactice sau simpla alăturare de cuvinte fără legătură gramaticală între ele – ca la poeţii din grupul «Sturm»".

„Ceea ce caracterizează poezia aceasta – adaugă autorul studiului – nu este direcţia simţirii, ci violenţa şi intensitatea care nu îngăduie poetului selecţie în vocabular şi expresie sau reculegere artistică. Poezie de atitudine, revoltă distrugătoare sau chemare profetică, lirica expresionistă nu se va sprijini pe armonie formală, ci, dimpotrivă, pe dizarmonie. Ea nu va urma în ritm linia continuă şi monotonă a liedului, ci va imita mai curând sinuozităţile unei orchestre în care răsună nenumărate instrumente. Şi fiindcă poezia aceasta e anarhică şi dizarmonică, fiindcă e numai mişcare şi explozie, ea se va folosi mai mult de puterea dinamică a verbului decât de lenea statică a substantivului şi adjectivului. Ea va urî adjectivul care dă culoare şi contur ideii, dar care îi înnăbuşă mişcarea" [84]. Urmează, apoi, o prezentare amănunţită a liricii expresioniste, cu insistenţe asupra unor poeţi ca Trakl, Heym, Hasenclever, Iwan Goll, Zech, Stadler, Ehrenstein, Becher, Leonhard, Stramm şi Heynicke, ilustraţi şi prin traduceri. Ion Sân-Giorgiu se îndoieşte, însă, la sfârşit, dacă multe dintre vocile acestui „mare cor strident" au şi timbrul lor personal. Excepţie, după el, ar face doar câteva, care aparţin lui Däubler, Werfel, Ehrenstein, Gottfried Benn, Georg Trakl şi Johannes Becher [85]. Lista principalilor poeţi expresionişti, cum vedem, a suferit modificări. Dacă la Oscar Walter Cisek figurau Else Lasker-Schüler şi Iwan Goll, aici numele lor dispar, în schimb se iveşte cel al lui Gottfried Benn. Cu toate rezervele din final, textul şi traducerile pe care le cuprindea lărgeau considerabil sfera cunoştinţelor despre noua lirică germană. Numele unor poeţi mai rar pomeniţi ca Stadler,

[84] I. Sân-Giorgiu, *Mistici şi expresionişti, în Lirica germană contemporană*, Ed. „Oltenia", Buc., 1927, p. 155-156.

[85] *Idem.*

Zech, Stramm, Leonhard, Ehrenstein, Heynicke, Becher veneau să se adauge celor intrate până atunci în circulație. Câteva dintre ele vor fi reținute, Trakl mai cu seamă, și nu trebuie să fim surprinși că publicația care a întreținut cultul lui, *Der Brenner*, va înregistra ecoul liricii acestuia în România.

E cazul să ne oprim însă aici. Oricâte dovezi am mai produce spre a arăta prezența mișcării expresioniste în conștiința literară românească, nu vom putea ocoli o întrebare: au stimulat toate acestea și o creație originală stilistic asemănătoare? Altfel zis, există o literatură românească de factură expresionistă și, dacă da, ce realizări notabile numără ea?

Lucrarea de față își propune să răspundă tocmai la această întrebare. Până când dovezile unei orientări expresioniste a destui scriitori români vor fi aduse, să observăm, deocamdată, că nume ca Lucian Blaga, Adrian Maniu, Al. Philippide, Aron Cotruș au fost rostite în legătură cu ea. Nu fără rost, pot fi invocate – vom vedea – și cele ale lui I. Vinea, B. Fundoianu, Felix Aderca sau Ion Călugăru, precum și altele. Ele aparțin, însă, unor reprezentanți de frunte ai literaturii române interbelice, așadar, problema pe care am semnalat-o există și merită o cercetare mai amănunțită.

*

S-a manifestat expresionismul în România ca o mișcare literară și artistică de sine stătătoare și distinctă? A avut el publicațiile sale, hotărâte să și-l dea ca program poetic în chip explicit? Au existat grupări scriitoricești, care s-au considerat expresioniste și au atras atenția, în primul rând, prin acest caracter al activității lor?

Despre așa ceva nu poate fi vorba. Alte mișcări literare și artistice europene, cu o influență mult mai limitată la noi, au reușit să închege grupări autonome, în ale căror organe proprii să-și formuleze răspicat crezurile. Nu e și cazul expresionismului. El se prezintă sub această latură într-o situație de inferioritate; existența lui, desfășurată oarecum subteran, putem să o surprindem doar printre direcțiile literare ale vremii prinzând ființă din contribuții care urmează numai fragmentar un program comun.

Trebuie să nu uităm, însă, de la început câteva lucruri: expresionismul, chiar în patria sa, a avut aspectul unei mişcări haotice. Tendinţe extrem de variate l-au însufleţit fără încetare; cuvintele care revin mereu în legătură cu el sunt acelea de „clocot", „fierbere", „tumult", „erupţie", „revărsare"; necontenit, mişcarea a refuzat să respecte o singură linie directoare şi a primit, simultan sau succesiv, impulsuri nu o dată divergente din centre diferite, din Berlin şi Dresda, din München şi Viena, din Innsbruck şi Praga. Lipsa aceasta de omogenitate, pe care a suplinit-o mai mult patosul unei generaţii, ţipătul experienţei ei tragice comune, o remarcă azi aproape toţi cercetătorii curentului. Walter Sokel se vede silit să ne avertizeze, chiar din primele pagini ale lucrării sale *The Writer in Extremis* (1959): „dass es keine stilistische Einheitlichkeit unter den deutschen Expressionisten geben kann". „Politische Expressionisten, wie Frank Rubiner und Toller, stellten ihre Botschaft über alles andere. Dagegen bedeutete Expressionisten, wie Kafka, Trakl, Heym, Barlach und Benn, ihre Kunst mehr als alles andere; sie waren echte Pioniere der modernen Literatur und leisteten hervorragende Beiträge zu der internationalen Bewegung. Doch es gab auch viele Expressionisten Werfel, Otten, und Rubiner zum Beispiel – die kaum zum Moderne gehörten. Sie injizierten nur revolutionäre oder ekstatische Raserei in grundsätzlich konservative Formen"* [86]. De la o constatare identică pleacă şi Armin Arnold, care e convins: „dass es zwischen Stadlers Langzeilen und Stramms Wortkolonnen, zwischen Döblins Wortmontagen und Kafkas präziser Prosa, zwischen Barlachs und Sternheims Dramensprache nichts Gemeinsames gibt als den Willen zum Bruch mit dem

* „că nu se poate stabili nici o unitate stilistică între expresioniştii germani". „Expresionişti politici ca Frank, Rubiner şi Toller, pun mesajul lor deasupra a orice altceva. Dimpotrivă, expresionişti însemnaţi cum sunt Kafka, Trakl, Barlach şi Benn, în primul rând, arta lor: ei au fost pionieri autentici ai literaturii moderne, şi au adus contribuţii de prim-ordin la mişcarea internaţională modernistă. Există, însă, şi mulţi expresionişti – Werfel, Otten şi Rubiner, de pildă – care abia pot fi consideraţi ca aparţinând modernismului. Ei au injectat numai furie revoluţionară sau extatică în forme fundamentale conservatoare."

[86] Walter H. Sokel, *Der literarische Expressionismus*, Albert Langen, Georg Müller, München, 1960, p. 9.

Bestehenden"* [87]. Oricât de discutabile în radicalismul lor s-ar dovedi până la urmă asemenea afirmaţii, fiindcă o unitate evidentă totuşi a existat, altfel nimănui nu i-ar fi trecut prin gând să o caute, ele vin să sprijine ceea ce spuneam: expresionismul a fost o mişcare extrem de *deschisă*, fără un program estetic foarte riguros, care să reclame adeziuni integrale şi să refuze o mare libertate iniţiativelor locale. Nu e de mirare deci că, în plan european, ecoul lui, adesea difuz, a îngăduit dezvoltarea unora sau altora dintre tendinţele sale principale. Prin expresionism, mai mult ca prin oricare altă mişcare literară şi artistică, ivită în epoca noastră, o enormă varietate de manifestări ale modernităţii au ţâşnit la suprafaţă. Particularitatea lui e de a le fi făcut sensibile pe toate sub o formă *posibilă*, *virtuală*. În aceasta rezidă norocul şi drama expresionismului. Fiindcă a conţinut *in nuce* atâtea sugestii de dezvoltare viitoare a artei şi literaturii moderne, a cunoscut o răspândire relativ rapidă şi foarte întinsă. Fiecare şi-a luat din el ce i-a convenit. Expresionismul a fost mai uşor acceptat, exercitând o influenţă foarte largă şi adâncă. Dar, din aceeaşi cauză, produsele literare şi artistice, la naşterea cărora a avut o contribuţie însemnată, au apărut, nu rareori, sub numele altor orientări. Ca şi cucul, el şi-a văzut foarte adesea progeniturile născându-i-se în cuiburi străine. Expresionismul a şi pierit la un moment dat atât de brusc, tot din acest motiv. Alte orientări, pe care el le schiţase, vor căpăta fiinţă şi vor deveni realităţi, substituindu-i-se. În cazul lui, asistăm la o mitologie răsturnată. Nu Cronos îşi mănâncă urmaşii, ci aceştia îl devorează pe el. Când expresionismul ajunge la momentul său de apogeu, prin 1918-1920, îi sună şi sfârşitul. E iarăşi un fapt demn de reţinut; în multe ţări, timpul pe care în mod fatal l-a reclamat descoperirea literaturii şi artei expresioniste germane este exact acela al agoniei mişcării; în momentul când condiţiile de receptivitate ajung

* „...că între versetele lui Stadler şi coloanele de vorbe ale lui Stramm, între montajele de cuvinte ale lui Döblin şi proza precisă a lui Kafka, între limbajul dramelor lui Barlach şi Sternheim, nu există nimic comun – decât voinţa de ruptură cu ceea ce există."

[87] Armin Arnold, *Die Literatur des Expressionismus* (Sprachliche und thematische Quellen), W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, 1966, p. 7.

să fie create – și vocile pornite să vestească moartea curentului devin tot mai numeroase. E ceea ce s-a petrecut sub raport cronologic cu expresionismul și în România. Prin 1924, când Wedekind și Kaiser pătrund, în sfârșit, pe scenele bucureștene, lumea începe să vorbească de „criza teatrului german". Apariția, și la noi, a unor lucrări dramatice, versuri sau scrieri în proză de factură expresionistă, coincide cu ieșirea acestor experiențe artistice din actualitate. Oscar Walter Cisek, care am văzut cât zel a pus spre a populariza noua mișcare, e nevoit să noteze, în 1926: „Literatura germană de azi se îndepărtează tot mai mult de zbuciumările colțuroase, de extazul nearticulat al expresionismului [...], răzvrătirea cuvântului a adormit. Corul celor mulți, care a acompaniat, cu lirisme țipătoare și rupte, înfrângerea Germaniei și acea revoluție botezată de marele romancier Alfred Döblin «balul mascat german», tace de mult. Kasimir Edschmid a atras, în ultimul timp, atenția Franței literare, în Germania, însă, nimeni nu mai crede în viitorul prozei lui. Nu altfel le-a mers atâtor altor scriitori, Hasenclever și Wolfenstein sau Hoddis, Lichtenstein, Lemm, Gustav Sack, Benn (sic!), Becher, Ehrenstein, Leonhard, Otten, Ludwig Rubiner au fost uitați. Pe drept și pe nedrept. Filtrul cel mare al timpului a lucrat mai repede ca oricând. Figurile reprezentative au rămas, au mers mai departe pe drumul ales mai de mult" [88].

Felul acesta de a privi lucrurile e simptomatic. El traduce sentimentul că o fază turbulentă, programatică, a expresionismului a trecut, iar acum roadele lui reale urmează să se aleagă prin opera unor personalități artistice puternice, care-și croiesc drumul lor propriu, independent de orice „isme". Cisek dă chiar exemple: pe Leonhard Frank, preocupat să-și adâncească „suprarealismul" său, „care nu are nimic comun cu sensul francez al acestui teren, ci înseamnă într-adevăr numai realitate rațională, dar potențată", pe Fritz von Unruh, rămas expresionist, însă manifestând o tendință tot mai accentuată de a-și întări „construcția dramatică", pe Georg Kaiser, capabil să închege „dialoguri eminente", pe Däubler, împins

[88] O.W. Cisek, *Cronica literară germană*, în *Universul literar*, XLII, nr. 1, 1926.

a-și lărgi cadrul spiritual până a-l face să cuprindă intuitiv „întreaga cultură clasică", pe Döblin, pornit să „strângă" o formă „neobișnuit de grea și de mișcată" și să realizeze, cu anumite pagini noi, „o contopire între Heinrich von Kleist și Charlie Chaplin" [89].

Aceste rânduri indică foarte elocvent cu câtă libertate avea să fie asimilat expresionismul de conștiința literară românească. Diferite sugestii ale lui le vom descoperi preluate și dezvoltate după bunul plac, fără senzația nici unei constrângeri. Adesea chiar, punctul lor de plecare nici nu va mai fi amintit; vom asista la un fenomen de „*pseudomorfoză*": încorporat în alte tendințe mai manifeste, expresionismul românesc își va trăi acea viață subterană de care am pomenit; așa se și explică de ce critica și istoria noastră literară nu prea i-a înregistrat ecoul.

La toate acestea mai e de adăugat ceva: Lucian Blaga distingea două feluri de influențe culturale. Unele sunt *modelatoare*, altele *catalitice*. Exemplul celor dintâi îl furnizează îndeosebi cultura franceză. Ea a tins mereu spre omul „generic", „universal" și străinului cu care vine în contact e îndemnată să-i spună: „fii cum sunt eu!". Cultura franceză se oferă ca „model". Ea reclamă „imitația", nu pentru că s-ar socoti superioară, ci fiindcă a cultivat totdeauna forme pe care le-a considerat a avea o valabilitate umană generală. De dragul lor a jertfit mereu singularul, căutând „tipicul", „legea", „măsura", „echilibrul".

Cultura germană are, din acest punct de vedere, un caracter contrar. Ea a fost necontenit atrasă de „individual", de „particular", a avut permanent gustul „excesului" și „demăsuratului". Influențele pe care cultura germană le exercită sunt *catalitice*. Străinului dispus să și-o apropie, ea îi spune: „fii tu însuți!". „Influența spiritului german asupra celorlalte popoare – scrie Blaga – a avut [...] mai puțin caracterul unui model de imitat, cât caracterul unui apel la propria fire, la propriul duh etnic al acestor popoare." O asemenea acțiune se poate compara cu o operă precumpănitoare de „moșire" în sens socratic. Momentele întâlnirii culturii române cu Herder, cu Goethe,

[89] O.W. Cisek, *Cronica literară germană*, în *Universul literar*, XLII, nr. 1, 1926.

cu Schopenhauer au dus la o afirmare a specificității ei [90]. Justețea acestei disocieri se confirmă și în cazul expresionismului. El a fost un curent care a primit cu o mare generozitate numeroase afluențe străine. Nu puțini dintre reprezentanții săi principali s-au format în zonele de interferență ale spiritualității germane cu alte culturi: Trakl a fost austriac, Kafka, Brod și Werfel au trăit la Praga și aveau o origine iudaică. René Schickelé, Stadler și Iwan Goll erau alsacieni; Däubler s-a născut la Triest și pentru el Italia a rămas mereu o a doua patrie. Primii pictori expresioniști sunt olandezul Van Gogh, belgianul James Ensor și norvegianul Edward Munch. Rușii Kandinsky și Jawlensky au întemeiat gruparea „Der blaue Reiter", din München.

Pe de altă parte, expresionismul a făcut să apară, oriunde a cunoscut o răspândire – în Italia, Belgia și țările nordice, în Ungaria, Iugoslavia, Cehoslovacia, Polonia și Rusia, în Mexic și Statele Unite –, tendințe literare și artistice intim înrudite cu el, dar care au prezentat, din chiar momentul ivirii lor, și foarte puternice particularități locale. Fenomenul de pseudomorfoză, amintit mai înainte, s-a repetat aproape peste tot – prin urmare, nu trebuie să ne surprindă formele oarecum ascunse luate și de expresionismul românesc.

Fără a deveni o direcție vizibilă susținută de aderenți declarați, el a găsit, totuși, un climat vital prielnic în sânul anumitor grupări scriitoricești, cu a căror optică ideologică și artistică și-a descoperit puncte comune. A avut loc, în consecință, următorul fenomen: expresionismul, la noi, s-a adaptat unor orientări literare mai particulare, realizându-și, nu o dată, propriile-i tendințe sub numele lor. Totodată, el a contribuit ca poeticile direcțiilor acestora să capete o înfățișare originală, rezultată, în bună măsură, tocmai dintr-o astfel de împletire.

---

[90] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, Ed. C.R., Buc., 1936; retipărit în *Trilogia culturii*, Ed. F.R., Buc., 1945, p. 317.

## *ORIENTĂRI EXPRESIONISTE*

## LA „GÂNDIREA"

Un prim cerc literar românesc cu care expresionismul s-a împăcat mai bine a fost cel constituit în jurul revistei *Gândirea*.

Directorul ei, poetul Nichifor Crainic, reproşa tradiţionalismului antebelic, reprezentat de mişcarea „sămănătoristă", că, exaltând „ideea istorică" şi „ideea folclorică", puse amândouă exclusiv în slujba „idealului unionist" (realizarea României întregite), a neglijat dimensiunea transcendentă a existenţei naţionale. *Gândirea* îşi propunea să împlinească tocmai această lacună. „*Sămănătorul* a avut viziunea magnifică a pământului românesc, dar n-a văzut cerul spiritualităţii româneşti" – scria Nichifor Crainic, şi adăuga: „Peste pământul pe care am învăţat să-l iubim din *Sămănătorul* noi vedem arcuindu-se coviltirul de azur al Bisericii Ortodoxe"[1]. Străduania principală a *Gândirii* a fost de a deschide o zare metafizică tradiţionalismului şi, în acelaşi timp, de a împinge diferitele tendinţe ale spiritualismului şi iraţionalismului modern către o expresie autohtonă. Gruparea nu-şi fixa ca ţel doar o simplă însufleţire a culturii române prin duhul creştin. N. Crainic pledează pentru o însuşire anumită a învăţăturilor evanghelice în centrul cărora să se afle Iisus „din ţara lui". Pe acesta îl vede rostindu-şi parabolele, „zămislite parcă în cuprinsul vieţii de la noi", având sub ochi „un plugar semănând ţarina, o stână ciobănească, un năvodar dunărean, ori o podgorie din zona dealurilor". Se preconiza, aşadar, o etnicizare a sentimentului religios în conformitate cu sufletul naţional. În preferinţele creştine autohtone ar intra „nu Iisus de pe Golgota, ci Iisus din staulul vitelor, nu Iisus din Ghetsemani, ci Iisus din Cana Galileii, nu Iisus din pustia ispititoare, ci Iisus din Parabola semănătorului, nu Iisus retezând încâlcitele subtilităţi ale rasei cărturarilor şi fariseilor, ci Iisus din mijlocul oamenilor naturii, simpli, sănătoşi şi buni ca ea"[2].

[1] N. Crainic, *Sensul tradiţiei*, *Gândirea*, IX, nr. 1, 1929.
[2] *Idem*, *Iisus în ţara mea*, *Gândirea*, III, nr. 11-12, 1923.

Se vede repede cum apare dispoziția de a privi primitivitatea ca pe o stare propice prin excelență conservării substratului etnic și înfloririi fiorului mistic. Pentru *Gândirea*, poporul român, cu un suflet rural și o simțire „fragedă, aproape copilărească", ar fi stat în fața istoriei ca Parsifal, „bloc de forțe inconștiente", rupt din „sălbăticia naturii", întruchipare a „puterii elementare", înaintea porților castelului Montsalvat. De o parte l-ar aștepta „cetatea sfântului Potir în primejdie", de cealaltă, „grădinile fermecate ale lui Klingsor – civilizația occidentală"[3]. Oroarea tradiționalistă de formele vieții sociale evoluate, de marile aglomerări urbane din Apus, de ravagiile mașinismului, își descoperă un aliat în creștinismul răsăritean, ale cărui facultăți izolatoare sunt percepute ca mai apropiate firii poporului român, ca mai locale, ca mai intim contopite cu obiceiurile și credințele lui străvechi, ca expresia însăși a naturii sale originare. Așa a ajuns *Gândirea* la o reactualizare a stilului bizantin în cultură, simțindu-se îndemnată să facă din el „o putere de diferențiere și de rezistență a mentalității patriarhale, a geniului autohton față de curentul civilizației europene"[4].

Sigur că – pe lângă aversiunea, explicabilă istoricește, împotriva tăvălugului cu care expansionismul imperialist al lumii capitaliste moderne pornise, după primul război mondial, să strivească orice obstacole întâlnite în calea „modernizării" țărilor mici și revolta împotriva efectelor acestei uniformizări brutale, precum și a aspectelor dureroase luate, adesea, de ea (condamnarea unor tradiții ancestrale la o pieire rapidă, prăbușirea anumitor valori etice greu înlocuibile, schilodirea sufletească rezultată din tehnicizarea existenței ș.a.m.d.) – funcționau aici și nu puține reflexe sociale și politice reacționare. Atitudinile obscurantiste vor ajunge să domine ideologia grupării pe măsură ce valul mișcării de dreapta va crește în Europa. După 1928-1929, o dată cu izbucnirea marii crize economice, *Gândirea* își va preface simpatia sa pentru formele de viață originare, arhaico-rurale, și critica făcută din perspectiva lor civilizației apusene moderne în atac deschis împotriva democrației și în apologie a regimurilor totalitare. De asemenea, avea să imprime autohtonismului ei o coloratură

[3] N. Crainic, *Parsifal, Gândirea*, III, nr. 8-9-10, 1923.
[4] *Idem*.

etnică exclusivistă și mesianică, sprijinindu-se în această alunecare pe iraționalismul și misticismul la a căror răspândire contribuise.

Până, însă, prin 1928-1929, când și-a închegat un crez foarte precis definit, al tradiționalismului ortodoxist, *Gândirea* a păstrat un orizont mult mai larg, preferințele ei evitând distincțiile prea categorice; ceea ce i-a apropiat pe membrii grupării a fost, înainte de toate, o anumită sensibilitate metafizică. Cuvântul hotărâtor l-a avut aspirația către „dezmărginire", atât în direcția „religioasă", cât și „etnică". „Ortodoxismul" s-a mulțumit să fie, adesea, pur și simplu spiritualism, străpungere a lumii simțirilor cu ținta căutării transcendentului; „tradiționalismul", cufundare abisală în inconștientul colectiv, gust al „originarului", revenire la anonimatul tiparelor vieții arhetipale. „Pornirile de simpatie cu înalturile și adâncurile" [5] – cum spune Blaga – urmează tocmai impulsul amintit spre „dezmărginire" și contopire cu „Marele Tot". În această fază inițială, pe care o cunoaște activitatea lui, cercul revistei nu-și va ascunde atracția pentru formula artistică a expresionismului.

Alcătuitorii nucleului *Gândirii* au avut, aproape toți, un contact destul de intim cu cultura germană. Blaga își dăduse doctoratul în filosofie la Viena și spiritele care îl fascinaseră de tânăr fuseseră Goethe, Nietzsche și Spengler. În scrierile sale, el se referă mereu la Schelling, la Simmel, la Vaihinger, la Klages, la Frobennius, Riegl și Worringer. De noile tendințe din arta și literatura germană luase cunoștință nemijlocit în capitala imperiului austro-ungar către sfârșitul războiului.

Nichifor Crainic și-a completat, de asemenea, studiile la Viena. Dacă nu va uita cât de mult îi surprinsese inițial pe întemeietorii viitoarei grupări Blaga cu orizontul său cultural inedit („Între noi [...] cobora dintr-o lume pe care nu o cunoșteam, cu poeți de care nu auzisem, cu frământări de gândire și artă străine nouă") [6], curând, însă, toată această ambianță spirituală avea să-i devină și lui familiară. Tudor Vianu se întorcea de la Tübingen, unde își dăduse doctoratul, după ce poposise și el o vreme la Viena, „Cronica teatrală" a *Gândirii*

[5] L. Blaga, *Nichifor Crainic*, *Gândirea*, XX, nr. 6, 1921.

[6] N. Crainic, *Câteva notițe despre Lucian Blaga*, *Gândirea*, XIII, nr. 8, 1934.

o redacta Ion Marin Sadoveanu, încă un bun cunoscător al limbii și literaturii germane. Și el avusese prilejul să urmărească mișcarea dramatică expresionistă direct, în anii pe care îi petrecuse la Berlin. „Cronica plastică" a revistei o semna Oscar Walter Cisek. Alți membri ai cercului – Emanoil Bucuța, Al. Bădăuță, Al. Busuioceanu, Ștefan Nenițescu, Virgil Zaborovski – se vădesc a fi fost în egală măsură familiarizați cu mișcarea spirituală din Germania. Apărând întâi la Cluj, îndată după ce se realizase statul român unitar, *Gândirea* a arătat un explicabil interes vieții culturale a minorităților din Transilvania; publicațiile germane și maghiare sunt recenzate periodic și, pe această cale, o stăruitoare informație despre literatura și arta expresionistă pătrunde în cercul revistei. Chiar din primul ei număr, *Gândirea* se arată foarte interesată de asemenea „noutăți". Din *Ostland*, reține un dialog al poetului brașovean Egon Hajek despre „expresionism", caracterizat ca: „puternica și bărbătească mișcare", „care a cucerit aproape toate sufletele tinere și dornice de-o lume nouă ale Germaniei" [7]. Câteva numere mai târziu semnalează articolul lui L. Uitz Bela din *Napkelet*, despre ultimele tendințe ale artelor plastice. Și de astă dată, pare să-și însușească felul în care consora ei maghiară privește „curentul expresionist, curentul zilelor noastre, singurul chemat să însemneze epocă, întrucât e în conformitate cu ideologia noastră, a celor de astăzi" [8]. *Gândirea* vorbește despre revistele *Das Ziel* și *Frühling* [9]. Tot ea – am văzut – reproduce tablouri ale pictorilor sași Hans Eder, Franz Kimm și Grete Czacki-Copony, comentându-le cu înțelegere în repetate rânduri. Intelectuali germani din cercul „Klingsor", ca Heinrich Zillich și Erwin Reisner, cu preocupările cărora revista românească își descoperă afinități, devin colaboratori ai *Gândirii*. Blaga și Ion Marin Sadoveanu sunt, la rândul lor, prezenți în paginile publicației sibiene.

Numeroase pasaje din diverse articole, recenzii și note mărunte trădează simpatia amicilor lui Nichifor Crainic pentru mișcarea expresionistă. O parte dintre ele am avut prilejul să le amintim și până acum; să cităm, de astă dată, câteva care ilustrează

[7] „Cărți și reviste": „*Ostland*", nr. 10, februarie 1921, *Gândirea*, I, nr. 7, 1921.
[8] „Cărți și reviste": „*Napkelet*", 11, nr. 14, iulie, 1921, Gândirea, I, nr. 1, 1921.
[9] „Cronica măruntă", *Gândirea*, IV, nr. 3, 1924.

nu numai o curiozitate intelectuală răspândită, ci şi o anumită confluenţă ideologică.

Comentând expoziţia internaţională a revistei *Contimporanul*, *Gândirea* – în conformitate cu linia ei tradiţionalistă – respinge curentele avangardiste, prezentându-le ca „dăunătoare". Cronicarul O.W. Cisek are, însă, grijă să separe net de preocupările lor expresionismul. Ba mai mult, el introduce în cadrul acestuia o distincţie. Există un expresionism „extensiv", ai cărui reprezentanţi, Herwarth Walden, Hans Arp, August Stramm, cochetează cu cubismul, ca Ion Vinea şi Ilarie Voronca la noi. Altul „intensiv", superior, îl practică Wassiliy Kandinsky, Paul Klee sau Lionel Feininger. Prima direcţie rămâne la aspectele formale, de suprafaţă, a doua, cea autentică, ar presupune o întreagă orientare „spirituală" [10]. E un punct de vedere pe care îl regăsim în preferinţele grupării pentru activitatea anumitor scriitori expresionişti cu o înclinaţie pronunţată spre religiozitate. După Werfel, de cea mai profundă stimă, în cercul revistei, va avea parte Theodor Däubler. El a şi venit la Bucureşti, în 1925, din Grecia, unde – cum se ştie – a trăit o bucată de vreme. Sosirea lui e salutată de Nichifor Crainic printr-un articol în ziarul *Cuvântul*: „D. Theodor Däubler, care rămâne câteva zile în România – se spune aici –, vine la noi cu simpatia pe care i-a hrănit-o frumuseţea şi misterul ortodox al Sfântului Munte" [11]. Să nu uităm că poetul german era autorul unei cărţi menite să-şi afle un deosebit ecou printre gândirişti. O notă din publicaţia pentru străinătate *Kulturnachrichten aus Rumänien*, scrisă, aproape în întregime, tot de prietenii lui Nichifor Crainic, mărturiseşte foarte direct fondul acestei simpatii „Däublers neues Buch über den *Heiligen Berg Athos* hat deutlich genug gezeigt, wie nahe der Dichter der orthodoxen Kirchenkultur unseres Volkes zu stehn vermag, wie leicht er sie intuitiv begreift, um sie in einer Prosa zu bannen, die das Geheimnis des Unergründlichen in sich wachsen lässt"*. Volumul

[10] O.W. Cisek, *Cronica artistică (Expoziţia internaţională a revistei „Contimporanul")*, *Gândirea*, IV, nr. 7, 1924.

[11] N. Crainic, *Theodor Däubler*, *Cuvântul*, II, nr. 262, 20 sept. 1925.

* „Noua carte a lui Däubler, despre *Sfântul Munte Athos*, a arătat destul de clar cât de aproape poate să stea poetul de cultura bisericească ortodoxă a poporului nostru, cât de uşor o înţelege el în chip intuitiv, spre a o invoca într-o proză care îngăduie să crească misterul nepătrunsului în ea."

urma să apară în colecţia *Gândirii*: „Cartea Vremii", tradus chiar de directorul revistei. Cât de întinsă a fost popularitatea lui Däubler în cercul publicaţiei ne-o spune aceeaşi notă, precizând că există la Bucureşti „mehr *Nord-Licht*, Leser als in manchen mittelgrossen deutschen Städten"* [12].

Terenul pe care *Gândirea* descoperă mai ales consonanta mişcării expresioniste cu preocupările sale ne lasă limpede să-l vedem un articol de Al. Busuioceanu, din 1923, intitulat *Întoarceri sufleteşti*. Autorul subliniază energic ceea ce i se pare a fi, înainte de orice, direcţia spiritualistă a curentului. „Expresionismul" e „poate mai puţin o problemă estetică, decât una metafizică". În criza spirituală pe care o străbătea, Europa căuta „o literatură-ethos"; aceasta era chemată să realizeze, „în viziunea unui Cosmos nou, organizarea conţinutului haotic al vremii". Al. Busuioceanu constată „un întreg exod al artei şi gândirii europene actuale către tot ce e mister şi destrămare a realităţii". Ortodoxismul rămâne, în această etapă, precumpănitor spiritualistă din activitatea grupării, pe al doilea plan; cuvântul hotărâtor se vădeşte a-l avea foamea de o ordine superioară; „nu e vorba de religiozitate – precizează semnatarul articolului –, ci de ce e, poate, focul ei cel mai secret şi care arde acum în toate sufletele...", „de această aprigă nevoie de transcendere, de evadare din realitate, de străbatere până la rădăcinile ei spirituale" [13].

Posibilitatea ca asemenea tendinţe să-şi găsească rădăcini în substratul etnic românesc, explorat de *Gândirea*, o va schiţa cu o uimitoare clarviziune Blaga, chiar din clipa când gruparea lua fiinţă. Poetul publică, în numărul 10 (1921) al revistei, un articol cu titlu semnificativ: *Revolta fondului nostru nelatin*. Ulterior, lui Blaga îi vor displăcea anumite formulări pe care le cuprindea acest text juvenil şi va refuza să-l mai reproducă în vreunul din volumele sale. Era vorba, în special, de cuvântul „barbar", ajuns să facă şcoală şi să fie folosit cu o frecvenţă alarmantă şi o accepţie nedorită, după 1930, în

* „mai mulţi cititori ai poemului *Lumina nordului* decât în multe oraşe germane de mărime mijlocie."

[12] *Kulturnachrichten aus Rumänien*, I, nr. 3-4, 1925.

[13] Al. Busuioceanu, *Întoarceri sufleteşti*, *Gândirea*, III, nr. 1-2, 1923.

publicistica fascizantă a vremii. Dincolo de aceste rezerve îndreptățite, articolul, citit așa cum trebuie, aruncă o lumină puternică asupra problemei care ne interesează. Blaga se ridică împotriva dispoziției foarte accentuate în acel moment al unei mari exaltări francofile, după războiul victorios purtat împreună cu armatele aliate, de a ignora și comprima „fondul nostru nelatin". „Ne simțim înclinați să uităm complet procentul de sânge neroman ce clocotește în ființa poporului român. În entuziasmul de-o clipă al învierii – scrie Blaga –, vrem să fim numai atât: latini limpezi, raționali, cumpătați, iubitori de formă, clasici – dar vrând-nevrând suntem mai mult." Are loc astfel o siluire a firii noastre autentice. „În spiritul românesc e dominantă latinitatea, liniștită și prin excelență culturală. Avem, însă, și un bogat fond latent slavo-trac, exuberant și vital, care, oricât ne-am împotrivi, se desprinde uneori din corola necunoscutului, răsărind puternic în conștiințe. Simetria și armonia latină ne e adeseori sfârtecată de furtuna care fulgeră mulcom în adâncimile oarecum metafizice ale sufletului românesc. E o revoltă a fondului nostru nelatin." Cu cât îl vom ține mai mult pe acesta în „frâul întunericului" – atrage atenția Blaga –, cu atât răscoala lui va fi „mai aspră, mai tumultuoasă", „putând să devină fatală privilegiaților de astăzi". Poetul mărturisește că, în sinea sa, el se bucură când aude „câte un chiot ridicat din acel inconștient barbar, care nu place deloc unora", și adaugă: „așa cum o înțelegem noi – nu ne-ar strica puțină barbarie. Dacă privim în jur sau în trecut, întâlnim o apariție simbolică: Hasdeu-misticul: un mare îndemn pentru viitor" [14].

Iată formulată și o bază teoretică pentru împăcarea întregii orientări spiritualiste și iraționaliste moderne cu aspirațiile *Gândirii* de a valorifica în cultură factorul sufletesc autohton. Dacă luăm act de lucrurile care îl atrăgeau mai ales pe Blaga în literatură și artă, nu e greu să ne reprezentăm și prin ce înclinații anume s-ar face simțit – după el – acest „fond nelatin". „Transcendentul", „cosmicul", „originarul", „miticul", „dionisiacul", „nemăsuratul", „apocalipticul" l-ar solicita în permanență. Dar să băgăm de seamă că am înșirat o parte însemnată a elementelor stilului expresionist. Acestea singure nu-l configurează încă, firește. Blaga, însă, va avea grijă să aducă

[14] L. Blaga, *Revolta fondului nostru nelatin*, *Gândirea*, I, nr. 10, 1921.

aici unele precizări importante. În *Filosofia stilului* (1924), el găsește nesatisfăcătoare caracterizarea expresionismului ca o „exagerare a naturalului" (Max Deri). O astfel de formulă i se pare eronată, pentru că „a defini [...] expresionismul prin potențarea, îngroșarea, intensificarea individualului înseamnă să te mărginești la o definiție aproape negativă. În loc a se căuta valoarea pozitivă ce-și găsește întruparea în expresionism, se face greșeala de a se lua ca punct de plecare natura, față de care expresionismul, desigur, nu poate să fie decât o abatere. Definindu-se expresionismul printr-o negațiune, ca abatere de la natură, în sensul exagerării semnelor ei individuale, nu se diferențiază îndeajuns expresionisticul de *caricatural*, care se potrivește de minune cu aceeași definiție". „De însemnătate în orice stil – susține Blaga – nu e locul ce-l ocupă natura în el, ci valoarea fundamentală ce tinde s-o realizeze. În expresionism, valoarea aceasta e *absolutul*. Arta care tinde spre tipic retușa individualul; expresionismul exagerează uneori acest individual, cum de altfel îl poate și complet înlătura." Lui Blaga importante i se par valorile „supraindividuale" către care năzuiește acest stil. „De câte ori un lucru e astfel redat, încât puterea, tensiunea sa interioară, îl întrece, îl transcendează, trădând relațiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul – subliniază gânditorul român –, avem de-a face cu un produs artistic expresionist." („Caricaturalului – deși e exagerare a individualului – îi lipsește totdeauna raportul cu absolutul.")[15].

E vorba, prin urmare – după Blaga –, nu de un simplu curent, ci de o „năzuință formativă" în sensul acelui „Kunstwollen" al lui Alois Riegl, dar extins la întreaga creație umană. Ca și Worringer, autorul *Filosofiei stilului* socotește expresionismul concretizarea pe care o cunoaște în vremurile noi o tendință mult mai veche și mai largă. În locul „abstracției", Blaga pune însă „absolutul". Năzuința către acesta din urmă străbate arta hieratică egipteană, ca și arta simbolică și enigmatică pe care au creat-o inzii. Foamea de absolut se regăsește în rigiditatea rituală, suprafirească a iconografiei bizantine, ca și în exaltarea gotică. E interesant cum consideră Blaga că se realizează forma de trăire a absolutului. Aceasta presupune

[15] L. Blaga, *Filosofia stilului*, Ed. C.N., Buc., 1924, p. 68.

cufundarea în „anonimat". „Individul nu mai e decât un moment fără importanță ca «individualitate», dar de o simbolică măreție ca punct viu, în care se materializează absolutul. Menirea individului e să se abstractizeze, să devină o schemă...". Echilibrul, el și-l găsește într-un „solidarism spiritual" pe care-l creează „dogma", individului îi rămâne doar să se stilizeze lăuntric față de aceasta [16].

Iată și cum descrie Blaga semnele unei asemenea orientări în creația artistică modernă: „Psihologismul, atât de iubit înainte, e încetul pe încetul părăsit. În dramă, în roman, eroii sunt tot mai simple «idei înzestrate cu voință», idei ce mișcă din adâncimi nebănuite omenirea. Ființe care condensează în energică sinteză viața în una dintre multiplele ei înfățișări iau locul caracterelor cu nesfârșite nuanțări și complicații de conștiință. Sâmburele vieții, lucrul în sine, transcendentul sunt căutate cu patimă crescândă. În poezie se cântă marile porniri ale spiritului vizionar, în afară de orice sentimentalism vag și decadent. În pictură și sculptură linia nu mai urmărește conturul accidental al naturii, ci creează, în simplificări viguroase și monumentale, o viață substanțială pe un plan ireal. De-a rândul în artă, impresionismul relativist și nuanțat face loc tendinței hotărâte spre absolut. Voința creatoare ia locul inspirației pasive. Un vânt de bărbăție trece prin acești ani de temeinică prefacere artistică" [17].

Recunoaștem, fără multă greutate, câteva puncte esențiale din estetica expresionismului în rândurile pe care le-am citat: reducția caracterului și psihologiei la schema rezumativă, stilizarea chemată a face să transpară „principiul", „ființa" lucrurilor, impunerea imaginației „totalitare", „sintetice" etc. E de remarcat și cum toate acestea converg către preocupările *Gândirii*. Blaga deplânge faptul că aspirația spre absolut a artei moderne nu-și găsește destule corespondențe și în restul manifestărilor vieții omenești. „Vegetația din jurul nostru arată goluri dureroase." „Europa e pe cale de a crea o nouă dogmă și un nou colectivism spiritual sau o biserică" [18]. Dar acestea din urmă n-au apărut încă, și individualismul, moștenit de la generația trecută, continuă să facă

[16] L. Blaga, *Filosofia stilului*, Ed. C.N., Buc., 1924, p. 60.
[17] *Idem*, p. 71.
[18] *Ibidem*, p. 72.

ravagii. Ideea, filosoful o va dezvolta mai târziu într-o lucrare specială, intitulată *Eonul dogmatic* (1931).

Blaga se ferește să identifice aspirația spre absolut a lumii moderne cu vreuna dintre religiile constituite. Europa e pe cale să-și creeze – spune el răspicat – o dogmă și o biserică „ce nu au nimic de-a face cu cele existente. Petrefactele altor vremi nu-și mai recapătă niciodată viața" [19].

Se lasă distinse în asemenea convingeri și punctele pe care un spirit din familia artiștilor expresioniști și le descoperea tangente cu țelurile *Gândirii*, și cele sortite să-l separe de ele. E vorba aici – cum, ușor, putem vedea – nu de o identificare, ci de o simbioză. Asupra acestei deosebiri Blaga va reveni adeseori. *Gândirea* a avut – după el – o „dreaptă", „care, mai calmă, stăruia într-un crez literar și metafizic tradițional", și o „stângă", care, „mai chinuită, punea accentul mai mult pe creație și pe o libertate a mișcării" [20]. O mare parte a reprezentanților grupării „s-au menținut" cu strictețe în „ogașele dogmatice ale ortodoxiei"; alta, însă, și-a îngăduit, „sub privirea uneori mustrătoare a directorului, o anume libertate creatoare față de motivele creștine, covertindu-le în mituri și viziuni inedite, urmând, poate, fără a ști, îndemnurile spre eresuri ale imaginației și gândirii populare" [21]. Această producție, mai cu seamă, are pronunțate trăsături stilistice expresioniste. În chiar primul an de la apariția ei, revista publică piesa lui Blaga, *Zamolxe*, subintitulată „mister păgân" [22]. Vechea religie a dacilor e înfățișată aici ca o contopire a indivizilor cu forțele cosmice elementare. Oamenii acestor locuri nu trăiesc, ci „se trăiesc". Ei simt că sunt „fulgere", „izvoare", frământări de viață, fără altă finalitate decât un imens clocot neistovit. Preotul Zamolxe predică religia Marelui Orb, care ar închipui „neînțelesul" existenței. Dacul e „putere smulsă din potirul uriașei firi, / el n-are nici iubire

[19] L. Blaga, *Filosofia stilului*, Ed. C.N., Buc., 1924, p. 72.

[20] L. Blaga, *Începuturile și cadrul unei prietenii*, *Gândirea*, XIX, nr. 4, 1940.

[21] *Idem*, *N. Crainic*, loc. cit...

[22] *Idem*, *Zamolxe* (mister păgân), *Gândirea*, I, nr-ele 11 și 13, 1921; *Zamolxe* (mister în trei acte), Ed. Institutului de arte grafice „Ardealul", Cluj, 1921; Idem, *Opera dramatică* (I-II), Ed. „Dacia Traiană", S.A. Sibiu, 1942. Trimiterile se fac la acest text.

pentru sine, nici iubire pentru alţii"[23]. Dumnezeul său, confundat cu natura, pare un „orb bătrân". Fiecare e copilul lui şi fiecare îl duce de mână. Dar ca să ajungă la revelaţia acestei credinţe, conformă cu alcătuirea lor intimă, dacii au trebuit întâi să-şi lapideze profetul. Personajele piesei, Magul, Cioplitorul grec, Ciobanul, Ghebosul, Bărbatul, Tânărul, sunt construite cu ajutorul simplificărilor sintetice expresioniste. Zamolxe însuşi, care a avut, se bănuieşte, o existenţă istorică, întruchipează un *principiu* „profetic", „vizionar", torturat de setea „absolutului". Magul personifică, în schimb, spiritul practic, înverşunat să dirijeze necontenit plăsmuirile minţii umane către ţinte utilitare. Pentru el, credinţa e un mijloc de conservare a ordinii teoretice cu care se identifică. Atunci când Zamolxe începe să propovăduiască religia Marelui Orb, Magul îl acuză de erezie şi-i îndeamnă pe daci să-l izgonească din mijlocul lor. Răspunzând, însă, firii acestora, ideile bătrânului preot capătă o mereu mai largă răspândire şi ameninţă să surpe autoritatea vechilor zei. Situaţia creată îl decide pe Mag să-şi schimbe atitudinea, dar tot într-o direcţie utilitară. El îl proclamă pe Zamolxe zeu, pune să i se cioplească o statuie, o instalează în templu şi organizează cultul noii divinităţi. Din peştera unde vieţuise şi dobândise, asemeni muşchiului jilav, sălbăticiunilor, ploii şi vântului, indiferenţa senină a naturii, izgonitul, orb şi bătrân, cu barba plină de funigei, revine printre oameni. Aflând că aceştia au ajuns să se închine unui idol care poartă chipul său, pătrunde mânios în altarul templului, îşi sfarmă statuia şi piere ucis de mulţimea grăbită să pedepsească sacrilegiul. Moartea profetului îi face însă pe daci să primească efectiv în suflete, abia acum, religia Marelui Orb, aureolată de taina jertfei. Blaga converteşte *misterul păgân* într-un eres cu ecouri spiritualiste creştine. Dumnezeu, pentru a se revela, trebuie să-şi sacrifice cuvântul care-l face cunoscut oamenilor. Ca în teatrul expresionist, conflictul e deplasat pe planul cosmic, personajele sunt mişcate de marile puteri elementare, asistăm nu la ciocnirea unor „psihologii", ci la înfruntarea „stihiilor" firii. Cioplitorul grec tălmăceşte învăţătura lui Zamolxe în reprezentări primordiale şi chemate să ilustreze jocul tainicelor energii din care ţâşneşte viaţa:

[23] L. Blaga, *Opera dramatică* (I-II), Ed. „Dacia Traiană", S.A. Sibiu, 1942, p. 45.

„el nu zicea: «Trăiește pentru alții» sau «Fii om»,
ci «Fii izvor», «Fii fulger».
Și oare Dumnezeul orb al său e altceva
decât ăst fel al Firei și al dacilor –
sălbatic, chinuit, orb, straniu și veșnic frământat?
O, nu. Aicia nu mă simt împrejmuit de oameni,
ci așa de mult în mijlocul naturii,
încât mă mir că ei nu au mănunchi de mușchi pe cap
în loc de păr – ca stâncile" [24].

Zamolxe, la fel, vorbește într-un stil vaticinar plin de ecouri hăuitoare, care se iscă, parcă, din năruirea bolților lumii:

„C-un bici de fulger – *îi spune el Magului* –
voi întoarce vremea înapoi –
și mâine va fi ieri!
Dintr-un adânc striga-voi pe țărmul meu stingher,
și vremea se va trage înapoi
ca marea când o cheamă luna.
Și-atunci m-apropiu de urechea ta
și-ți zic
grăbește-te –
îngroapă-ți zeii, cioclule bătrân!
E plin de hoituri cerul tău!" [25].

S-a observat că Zamolxe e, de fapt, un alt „Zarathustra". Dar nu numai învățătura pe care o propovăduiesc cele două personaje seamănă, ci și vremurile vestite de ea. Zamolxe – arată Mariana Șora – se iveește într-un moment de gravă „criză spirituală", când zeii au murit, adică sacrul a lăsat vide formele sale instituționalizate și doar întoarcerea la sursele existenței îl pot resuscita [26]. Ambele personaje sunt voci profetice; ele anunță sfârșituri și, totodată, nașteri

[24] L. Blaga, *Opera dramatică* (I-II), Ed. „Dacia Traiană", S.A. Sibiu, 1942, p. 46.

[25] *Ibidem*, p. 60-61.

[26] Mariana Șora, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, Ed. „Minerva", Buc., 1970, p. 67-80.

ale lumii; sentimentul catastrofic și cel al nădejdii în ivirea unui „Om Nou", proprii expresionismului, le sunt comune.

Întreaga piesă, mai mult poem dramatic, crește dintr-o succesiune de viziuni extatice; în fața ochilor noștri trec numai întruchipări vremelnice ale amețitorului vârtej care mișcă tot ce există și se lasă presimțit îndărătul formelor vieții. Zamolxe îl aude pe Orb în glasul unei mierle gălăgioase, chemând dinspre păduri; când răsare luna, ciobanul cade ca trăsnit de-o măciucă, se preface în fiară și-și sfâșie oile; Ghebosul fură sufletele, de aceea nu îmbătrânește niciodată; în strugurii viei lui se încălzește la soare sângele morților îngropați sub lăstarii de viță; Zemora, fiica Magului, iubește iarba și are picioare agile, tot atât de verzi ca lăcustele sau ca lintea bălților. Nu lipsește nici „strigătul" care singur poate exprima intensitatea trăirilor, atunci când acestea ating oceanul anonim al existenței. O bacantă trezește cu glasul ei duhul vieții din izvoarele lui eterne, mânându-l către arderea dionisiacă. Auzim acest „țipăt" beat de frenezia trăirii:

„Din coarne de zimbri – eha
vă chemăm,
coborâți-vă toți cei de mâne,
voi, prunci, luați-vă soarta de lut!
Ugerii lumei sunt plini,
prindeți-i, stoarceți-i!
Spre azi, nenăscuților, curgeți spre azi!
Miros de moarte adie din brazi.
Lăptează-vă soarele –
treceți prin scrum,
strugurii-s copți
și pământul întreabă:
sunteți pe drum?
E-ha! E-ho!" [27].

Am stăruit asupra „misterului păgân" *Zamolxe*, pentru că el este opera de cea mai izbitoare factură expresionistă a autorului.

[27] L. Blaga, *Zamolxe*, ed. cit., p. 35.

Întâlnim aici şi o structură accentuat poematică, în măsură să ne conducă, fără ocoluri, către unul dintre nucleele liricii lui Blaga: e vorba de „panismul" său. El străbate mai cu seamă versurile pe care poetul le publică în acelaşi an când încredinţează tiparului drama *Zamolxe* şi care alcătuiesc volumul *Paşii profetului* [28]. Universul lor liric coincide chiar cu unul dintre momentele piesei: profetul, excedat de experienţa anahoretică, se întoarce printre oameni. Zamolxe spune:

„Ţie, peşteră, nu-ţi las decât aceste urme
de călcâie tari, şi dacă vrei un strigăt.
Un strigăt de izbândă ori de cădere –
cine ar putea să spună?
Zorile s-aseamănă aşa de mult cu-amurgul.

Oameni, Zamolxe pacinicul reintră-n patimile voastre!
Lume şi copac
au năpârlit sub ochii mei –
şi am văzut ce-i cheag în haos
şi ce-i sâmbure în orice fruct
căzut în poala vremii.
Sunt sătul de vis.

O, stânci, de mult ce v-am privit
m-am prefăcut şi eu în stâncă.
Vajnic mă topesc
şi mă revărs din matca mea, nebun
spre şesuri şi spre oameni" [29].

La fel vorbeşte şi schimnicul din *Paşii profetului*:

„Cu chiotele-ţi de lumină
şi cu adâncul ochilor de mare,

[28] L. Blaga, *Paşii profetului*, Ed. Institutului de arte grafice „Ardealul", Cluj, 1921; *Poezii* (colecţia: „Scriitori români contemporani, ediţii definitive"), Ed. F.R., Buc., 1942. Trimiterile de versuri, fără alte menţiuni, se fac la acest text.

[29] *Idem*, *Zamolxe*, ed. cit., p. 40-41.

cu urmele în lut, ce ţi le lasă
nenumăratele fecioare...
...şi apoi – cu dărnicia ta de moarte,
vino,
Lume.
vin'.
şi răcoreşte-mi
fruntea-nfierbântată
ca nisipul dogorât
pe care calcă-ncet, încet
prin pustie un profet."
*(Strigăt în pustie)* [30]

Toată această lirică a „dezmărginirii" eului poetic gustă beţia pierderii lui în infinitul şi neistovitul clocot ontic. Pe Marele Pan, părintele a tot ce trăieşte, Blaga ni-l prezintă orb şi bătrân, abia biruindu-şi, ca Dumnezeul din *Zamolxe*, o somnolenţă semivegetativă:

„Stropi calzi de rouă-i cad pe buze:
unu,
doi,
trei.
Natura îşi adapă zeul..."
*(Pan)* [31]

Pan întinde mâna şi, cu o mişcare leneşă, prinde un ram, pipăindu-i mugurii, sau, luând încetişor în palmă căpşorul mieilor, le caută zâmbitor corniţele sub „năsturaşii moi de lână". Astfel de gesturi ocrotitoare urmăresc doar confirmarea instinctivei renaşteri perpetue a vieţii.

Panismul, starea aceasta de toropeală oarbă, edenică, e expresia indiferenţei senine a firii. Poetul însuşi o savurează trântit în lan, zăcând „în umbra unor maci", „fără dorinţi, fără mustrări, fără căinţi / şi fără-ndemnuri, numai trup / şi numai lut" *(În lan)* [32].

[30] L. Blaga, *Paşii profetului*, ed. cit., p. 110-111.
[31] *Ibidem*, p. 85.
[32] *Ibidem*, p. 99.

Blaga se face astfel ecoul sentimentului de beatitudine cosmică a naturii, care-şi trăieşte, calmă, darnică, surdă la orice întrebare, instinctul vital elementar. Anotimpul preferat în *Paşii profetului* e vara. Poetul îi celebrează dogoarea, care topeşte laolaltă toată făptura, cufundând-o într-o stare de bucolism universal anonim: „Pământu-ntreg" devine „numai lan de grâu / şi cântec de lăcuste". „La orizont", departe, „fulgere fără de glas / zvâcnesc din când în când / ca nişte lungi picioare de păianjen – smulse / din trupul care le purta". Timpul „îşi întinde leneş clipele / şi aţipeşte între flori de mac. / La ureche-i ţârâie un greier" *(Vară)* [33]. Lirismul acesta intens, extatic, ţâşnit din identificarea cu sevele pământului, cu holdele aplecate sub greutatea roadelor, cu văzduhul beat de soare, atinge vibraţia copleşitoare a pânzelor lui Van Gogh. Bucolismul blagian, în ciuda primei impresii, e esenţialmente dinamic, fiindcă face să se simtă trecând prin tot ce există suflul exaltant al Marelui Pan. Lumea ne apare percepută de la rădăcina ierburilor, reconstituită din mănunchiul unor senzaţii primare, căldură, umezeală, atingeri moi. Noaptea întinde către poet „mâini tomnatice", luna, marginea-i subţire, ca o buză rece sub sărut, florile de mac – „spuma roşie" a amurgului văratic. „Livada s-a încins în somn". „Din genele-i de stufuri / Strâng lacrimi de văpaie: / licurici." O rază, adunându-şi „aripile", se lasă „tremurând" pe o frunză care cade sub această „povară". Tăcerile trec prin sat ca „sănii grele"; saricele ciobanilor aduc în lâna lor „miros de ger". Lumea se ghiceşte mai mult printr-un frământ unanim şi fără odihnă al vieţii. Paradoxal, totul e parcă presimţit de cineva care ar zăcea în mormânt şi ar înregistra doar din ecouri surdinizate cursul neoprit al existenţei *(Gândurile unui mort)* [34].

Împăcarea cu sine a naturii presupune la Blaga stingerea reflecţiei. Lumea Marelui Pan nu cunoaşte suferinţă, pentru că inconştienţa ei fericită îi îngăduie doar să se bucure. Poetul are credinţa că pătimeşte „de prea mult suflet" *(Leagănul)* [35]. De aceea, spre a se dărui întreg trupului, îndeamnă, ca Zamolxe, la

[33] L. Blaga, *Paşii profetului*, ed. cit., p. 92-93.
[34] *Ibidem*, p. 96-97.
[35] *Ibidem*, p. 91.

dărâmarea a „tot ce-i vis, / ce e templu şi – altar!" *(Veniţi după mine, tovarăşi!)* [36]. Anahoretul, retras în pustie, unde a fost prea lungă vreme prada meditaţiilor, cheamă lumea cu „chiotele-i de lumină", cu „adâncul ochilor de mare", cu „gânguritul de izvoare", să-i răcorească fruntea încinsă *(Strigăt în pustie)* [37].

„Panismul" lui Blaga e o formă de manifestare originală a vitalismului expresionist. Poetul român se întâlneşte, în această direcţie, cu Gottfried Benn, care şi el îşi dorea să fie „Ein klümpchen Schleim in einem warmen Moor" [38]. „O so möchte ich wieder werden: Wiese, Sand... eine weite Flur" – scria, adăugând „In lauen und in kühlen Wellen trägt einem die Erde alles zu Keine Sterne mehr. Man wird gelebt"* [39]. Ultimele cuvinte coincid aproape cu ceea ce spunea sculptorul grec din *Zamolxe* că ar însemna existenţa pentru dac. („El nu trăieşte, El se trăieşte.")

Vitalismul expresionist descinde direct din antiintelectualismul nietzscheian. Viaţa intensă („das starke Leben") ar presupune o întoarcere la existenţa nediferenţiată, în care judecata individuală şi conştiinţa morala nu intervin spre a stânjeni împlinirea pornirilor instinctuale, elementare. Walter Sokel arată că vitalismul antiintelectualist a fost unul dintre motivele cele mai răspândite ale literaturii germane moderne, şi are perfectă dreptate când face următoarea observaţie: „Kaisers beneidete Koralle und Benns Protozoenidyll im «warmen Moor» sind die aüssersten Variationen von Nietzsches grasen der Herde"** [40]. „Panismul" lui Blaga va fi înfiorat şi el de asemenea nostalgii. În volumul *Nebănuitele trepte* (1943), dăm peste o *Viziune geologică*, în care poetul spune:

---

[36] L. Blaga, *Paşii profetului*, ed. cit, p. 94.

[37] *Ibidem*, p. 110.

[38] Gottfried Benn, *Gesänge* (1). Werke in vier Bänden, Hrsg. v. Dieter Wellershoff. Dritter Band, *Gedichte*, Wiesbaden, Limes Verlag, 1960.

[39] *Ibidem*.

* „O grămăjoară de mucilagiu într-o mlaştină caldă." „O, aşa aş dori să fiu iarăşi: pajişte, nisip... o câmpie întinsă." „În unde încropite şi în unde răcoroase, pământul îi aduce cuiva totul. Nici o stea. Eşti trăit."

[40] W. Sokel, *op. cit.*, p. 129.

** „Coralii de invidiat ai lui Kaiser şi idila protozoară a lui Benn în «mlaştina caldă» sunt variaţiunile extreme pe tema cirezii ierbivore a lui Nietzsche."

„O amintire grea apasă. Ca din alte ere,
spre care sângele și astăzi mult se cere.

Aice mai sătui, aievea sau în vis, cândva,
mai sus, mai jos, când pisc și iezer nu era.

Și stam, printre liane, sub ecvatorul căldurii,
pândit de șerpi, de flori și de lemurii"[41].

Dar, în genere, Blaga nu simte nevoia să coboare chiar până la amorfismul acesta absolut de ordin, mai curând, speculativ. Față de confrații săi din Occident, poetul român își reprezintă formele trăirii autentice, originare, ca pe niște realități concrete, familiare, fiindcă are credința persistenței lor în lumea satului arhaic ardelean.

Walter Sokel amintește, în directă legătură cu antiintelectualismul vitalismului expresionist, de cartea lui Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*. E simptomatic că și Blaga – așa cum rezultă din scrierile sale filosofice – l-a frecventat asiduu pe teoreticianul conflictului dezastruos pentru destinul omului occidental între trăirea elementară și reflexivitatea paralizantă. Dar cântărețul lui Zamolxe nu se vede obligat să caute tocmai în civilizația pelasgică modelul acelui *„seelenvollen" Dasein* de care vorbește Klages și la care se întoarce mereu Benn cu viziunile sale mediteraneene (*Südlichkeit, Ithaka*). Un asemenea fel de a trăi l-ar avea satul etern românesc. Blaga s-a străduit mereu să scoată în evidență o dimensiune *ontologică*, proprie vieții rurale. Discursul pe care l-a rostit cu prilejul primirii sale la Academie, în 1937[42], își propunea să sublinieze tocmai aceasta. „Satul – spunea poetul – nu este situat într-o geografie pur materială și în rețeaua determinantelor mecanice ale spațiului, ca orașul: pentru propria sa conștiință, satul este situat în centrul lumii și se prelungește în mit. Satul se integrează într-un destin cosmic, într-un mers de viață totalitar, dincolo de al cărui orizont nu mai există nimic"[43]. „A trăi

[41] L. Blaga, *Nebănuitele trepte* (versuri nouă), Ed. „Dacia Traiană", Sibiu, 1943, p. 56-57.

[42] Reluat în *Geneza metaforei și sensul culturii*, Ed. F.R., Buc., 1937; retipărită în *Trilogia culturii*, Ed. F.R., Buc., 1945. Trimiterile se fac la acest text.

[43] *Ibidem*, p. 345.

la oraş – preciza Blaga – înseamnă a trăi în cadrul fragmentar şi în limitele impuse, la fiecare pas, de rânduielile civilizaţiei. A trăi la sat înseamnă a trăi în zariştea cosmică şi în conştiinţa unui destin emanat din veşnicie" [44]. Deosebirea era împinsă către două forme de existenţă absolut diferite; „omul oraşului" – adauga Blaga – trăieşte „în fragment, în relativitate, în concretul mecanic, într-o trează tristeţe şi lucidă superficialitate. Impresiile omului de la oraş îngheaţă, devenind mărimi de calcul; ele nu se amplifică, prin raportare intuitivă, la un cosmos, nu dobândesc proporţii şi nu se rezolvă în urzeli mitice"; „omul satului", dimpotrivă, trăieşte „pe linia de apogeu genială, a copilăriei" [45]. Sentimentul de a mai găsi în universul rural românesc manifestări ale unei asemenea vieţi, căreia civilizaţia apuseană îi stinsese flacăra, l-au îndemnat pe Blaga să teoretizeze permanenţele aşa-numitelor „culturi minore". Acestea nu sunt – după el – etape într-o evoluţie istorică, ci expresii ale modului de existenţă „naiv", „copilăros" [46]. Prezenţa unei primitivităţi concrete în jurul său l-a determinat pe Blaga să dea o interpretare şi mai paradoxală realităţilor din care va avea să se hrănească „panismul" lui. Preistoria însăşi nu e o simplă treaptă în dezvoltarea civilizaţiei umane. Greşim văzând într-o asemenea formă de existenţă doar un moment al evoluţiei umanităţii de la inferior la superior – va susţine el. Preistoria e o realitate de sine stătătoare, durabilă, şi se poate păstra paralelă cu istoria [47]. „Panismul" lui Blaga îşi descoperă astfel o sursă de perpetuare prin tot ce continuă să ateste formele vieţii ancestrale, neschimbate, ale satului românesc. Îndărătul lor se lasă ghicit un fond inconştient vital care-şi pune pecetea tutelară pe tot ce se petrece într-o astfel de lume. E ca şi cum prin fiecare făptură ar vorbi o voce impersonală, ascunsă şi străveche, contopind laolaltă existenţele într-o noapte zămislitoare de năzuinţe misterioase. „Panismul" lui Blaga suferă treptat o astfel de convertire profund originală. Simbolul mitologic cultural, de la care pleca în *Paşii profetului*, devine o

[44] L. Blaga, *Trilogia culturii*, Ed. F.R., Buc., 1945, p. 346.
[45] *Ibidem*, p. 347.
[46] *Ibidem*, p. 349-356.
[47] *Idem*, *Despre permanenţa preistoriei*, *Saeculum*, nr. 5, I, sept.-oct., 1943.

*viziune* a „ochiului sufletesc" expresionist, dar plăsmuită din datele unei realităţi autohtone foarte particulare. „Dezmărginirea" eului liric nu mai e căutată printr-o mişcare de expansiune, ci de interiorizare; contopirea cu „Marele Tot", poetul o urmăreşte nu atât în direcţie spaţială, cât pe firul timpului, coborând la „obârşii", la „mume", la tiparele „originare" ale vieţii. Impulsului frenetic în afară, „eul" îi preferă acum retragerea în sine, dar cu aceeaşi ţintă. Îngândurarea ia locul expansivităţii; visul se substituie faptei, fiinţa se retrage din lumină şi zi – în noapte. Acestui „traumhaften Vitalismus", Blaga îi dă o proiecţie copleşitoare în volumul *Lauda somnului* (1929). Viaţa răspunde peste „azi" şi „ieri" anumitor predestinări atavice. Prin „somn", „sângele", ca un val, se trage „înapoi, în părinţi" *(Somn)* [48].

„Câteodată – *constată tulburat poetul* – spun vorbe cari
nu mă cuprind,
Câteodată iubesc lucruri care nu-mi răspund [...].
Închis în cercul aceleiaşi vetre,
fac schimb de taine cu strămoşii,
norodul spălat de ape subt pietre.
Seara se-ntâmplă mulcom s-ascult
în mine cum se tot revarsă
poveştile sângelui uitat de mult."
*(Biografie)* [49]

Totul stă aici sub semnul unei nopţi ancestrale, încărcate de latenţe grele, nedezlănţuite, dormitânde în lucruri. „Potecile" se retrag „în pădure şi-n peşteri", „gornicul nu mai vorbeşte, / buha sură s-aşează ca urme pe brazi" *(Somn)* [50]. „Duhul muşchiului umed / umblă prin văgăuni"; „Cai galbeni / şi-adună sarea vieţii din ierburi."

Într-o lumină siderală a neînceputului au loc ritualuri magice care ilustrează fuziunea intimă a făpturilor cu natura locală: „La rădăcina brazilor, lângă blestemul cucutelor, / ciobanul pune pământ peste mieii ucişi de puterile codrului"; „fetele stânelor îşi freacă de

[48] L. Blaga, *Poezii*, *ed. cit.*, p. 197.
[49] *Ibidem*, p. 194-195.
[50] *Ibidem*, p. 196.

lună umerii goi". Elementele dorm, și viața, stăpânită de tainicele imbolduri chtonice ale peisajului acestuia mitic, originar, nu e încă decât virtualitate:

„Mocnind subt copaci, Dumnezeu se face mai mic
să aibă loc ciupercile roșii
să crească subt spatele lui.
În sângele oilor noaptea pădurii e vis lung și greu.
Pe patru vânturi adânci
pătrunde somnul în fagi bătrâni.
Subt scut de stânci, undeva,
un bălaur cu ochii întorși spre Steaua polară
viscează lapte albastru furat din stâni."
*(În munți)* [51]

Dar chiar din *Pașii profetului*, „panismul" lui Blaga apărea străbătut de fiori metafizici. Sufletul omenesc e blestemat să nu poată trăi la nesfârșit pacea bucolică a naturii. Împărăția lui Pan, a miticei vârste de aur, poetul o vedea agonizând. Zeul, bătrân și orb s-a retras într-o peșteră. Tovarăș nu i-a mai rămas decât un păianjen „singurel", care și-a țesut pânza în urechea lui, semn că aceasta a devenit surdă la ecourile lumii. Pan e abătut: „se înmulțesc prin codri mânăstirile / și-l supără sclipirea unei cruci". Părăsindu-și senina indiferență păgână, natura însăși cunoaște o mereu mai apăsătoare spiritualizare. În jurul zeului detronat „zboară lăstunii / și foile de ulm / răstălmăcesc o toacă. Subt clopot de vecerne Pan e trist. / Pe-o cărăruie trece umbra / de culoarea lunii / a lui Christ" *(Umbra)* [52]. Zeul piere fără să-și termine „fluierul pe care începuse să-l cioplească dintr-o nuia de soc", când descoperă, îndurerat, că până și ultimul său prieten, păianjenul, s-a supus noii împărății și poartă în spate o cruce *(Păianjenul)* [53]. Simbolul e transparent; moartea lui Pan, motiv iarăși foarte caracteristic literaturii post-nietzschelene, vestește nașterea tocmai a acelui conflict tragic pe care Klages îl vedea sfâșiind sufletul omului modern. Poezia lui

[51] L. Blaga, *Poezii*, *ed. cit.*, p. 206-207.
[52] *Ibidem*, p. 120-121.
[53] *Ibidem*, p. 124-125.

Blaga îşi relevă astfel alt nucleu liric propriu literaturii expresioniste. E vorba de sentimentul unei ameninţări secrete, care planează asupra întregii existenţe. O boală ascunsă stăpâneşte firea. Trakl a tradus liric mai pregnant decât oricine această temere nedesluşită care trece prin literatura expresionistă. Ca şi la poetul austriac, la Blaga natura se înstrăinează în chip tainic de om. Stăruie voluptatea cufundării pacificatoare în sânul ei, dar o însoţesc mereu şi fiorii unei chinuitoare nelinişti. Cu volumul *În marea trecere* (1924), toamna ia, la Blaga, locul verii exultante din *Paşii profetului*. Intrăm acum într-un anotimp agonic, al extincţiei blânde. „Pomii suferind de gălbinare" „ies în drum". „Feţele", „pătrunse de duh", îşi „lungesc ceara". Spiritul a adus în natură suferinţă, făcând cunoscut faptul că mişcarea, viaţa înseamnă, în mod paradoxal, „Marea trecere", adică moartea. Volumul poartă motoul semnificativ: „Opreşte trecerea. Ştiu că unde nu e moarte, nu e nici iubire – şi totuşi, te rog, opreşte, Doamne, ceasornicul cu care ne măsuri destrămarea" [54]. G. Călinescu atrăgea atenţia asupra transformărilor abia perceptibile, dar revelatoare, prin care trece universul liric al lui Blaga sub efectul acestui sentiment anxios. „Câmpul face loc pădurii, soarele umbrei, pâraiele duc înspre peşteri, ţapilor le iau locul melancolicii cerbi." „Natura în genere se melancolizează, fauna aleargă rănită de nostalgii fără nume, orizontul are luminişuri spirituale." „Nimic nu s-a schimbat, ca într-un templu păgân, prefăcut în bazilică." Totul rămâne câmpenesc, idilic, material", aduce însă a „apocalips blând şi rustic, cu naivităţi de mozaic ravennat" [55].

Blaga devine cântăreţul unei „tristeţi metafizice". Ca şi alţi poeţi expresionişti, el traduce liric, prin simboluri existenţiale, o stare de spaimă secretă şi disperare rece, atrofiantă. Blândeţea cu care morbul misterios îşi exercită opera distructivă prinde aici, sfâşietor de exact, caracterul în aparenţă nealarmant, dar ireversibil şi absolut, al sentinţei căzute peste întreaga lume modernă. Păcatul marilor aglomerări urbane de a-şi fi pierdut sentimentul originar al vieţii, Blaga îl denunţă iarăşi ca expresioniştii, făcându-se şi el ecoul

[54] L. Blaga, *Poezii, ed. cit.*, p. 137.

[55] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent, ed. cit.*, p. 794.

acelui „Qual der Städte"*. Poetul are viziunea cetăţilor mistuite, în viitorul apropiat, de un foc nimicitor şi a naturii veşnice, neînfrânte, luând din nou sub stăpânirea ei tărâmurile care i-au fost răpite:

„Din depărtatele sălbăticii cu stele mari – *scrie Blaga* –
doar căprioarele vor pătrunde în oraşe
să pască iarba rară din cenuşă.
Cerbii cu ochi uriaşi şi blânzi
intra-vor în bisericile vechi
cu porţile deschise,
uitându-se miraţi în jur..."
*(Semne)* [56]

Încă o dată, ca expresioniştii, Blaga e un cântăreţ al sfârşiturilor. Şi la el găsim adeseori acea „Menschheitsdämmerung" anunţată în obsedante viziuni apocaliptice [57]. Iată-l surprinzând, ca Georg Heym, în demonia civilizaţiei moderne, semnele unui neîntârziat cataclism:

„Umblă maşinile subpământene. În nevăzut peste turnuri
intercontinentale zvonuri electrice.
De pe case antenele pipăie spaţii
cu alte graiuri şi alte veşti.

Semnele se-crucişează albastre prin străzi.
În teatre strigă luminile, se exaltă libertăţile insului.
Se profeţesc prăbuşirile, sfârşesc în sânge cuvintele.
Undeva se trage la sorţi cămaşa învinsului..."
*(Veac)* [58]

Originalitatea lui Blaga apare şi aici. Extraordinara sa sensibilitate metafizică, hrănită de reprezentările apocaliptice foarte vii ale iconografiei populare româneşti, extinde dezastrul asupra ordinii transcendentale însăşi. Noul diluviu nu mai are termen, ci se prelungeşte indefinit:

* „Chin al oraşelor."
[56] L. Blaga, *Poezii, ed. cit.*, p. 189.
[57] *Ibidem*, p. 190.
[58] *Ibidem*, p. 232.

„Dăinuie veşnic potopul.
Niciodată nu voi ajunge
s-aduc jertfa sub semnul înalt
al curcubeului magic.

...Cel din urmă dobitoc
cu-nţelepciune s-a prăpădit
Ochiul său profetic deschis
e singura veste prin neguri.

În mare rămâne muntele Ararat,
de-a pururi fund de ape,
tot mai adânc,
tot mai pierdut
fund de ape..."

*(Pe ape)* [59]

Asistăm la descompunerea orânduirii cereşti:

„...Portarul înaripat mai ţine întins
un cotor de spadă fără flăcări.
Nu se luptă cu nimeni.
dar se simte învins.
Pretutindeni pe pajişti şi pe ogor
serafimi cu părul nins
însetează după adevăr,
dar apele din fântâni
refuză găleţile lor.
Arând fără îndemn
cu pluguri de lemn,
arhanghelii se plâng
de greutatea aripilor.
Trece printre sori vecini
porumbelul sfântului duh,
cu pliscul stinge cele din urmă lumini..."

*(Paradis în destrămare)* [60]

[59] L. Blaga, *Poezii, ed. cit.*, p. 181.
[60] *Ibidem*, p. 200-201.

Peste tot se arată semnele vremii de apoi:

„Cocoşi apocaliptici tot strigă,
tot strigă din sate româneşti.
Fântânile nopţii
deschid ochii şi-ascultă
întunecatele veşti.
Păsări ca nişte îngeri de apă
marea pe ţărmuri aduce.
Pe mal – cu tămâie în păr –
Iisus sângerează lăuntric
din cele şapte cuvinte
de pe cruce.
Din păduri de somn
şi alte negre locuri
dobitoace crescute-n furtuni
ies furişate să bea
apa moartă din scocuri.
Arde cu păreri de valuri
pământul îmbrăcat în grâu.
Aripi cu sunet de legendă
s-abat înspăimântate peste râu."

*(Peisaj transcendent)* [61]

Blaga excelează în a evoca o lume scăzută, stinsă, văduvită de sensurile nenumărate şi adânci ale vieţii autentice. E ca şi cum dintr-un incendiu n-au mai rămas, oriunde întorci privirile, decât resturi calcinate. De aici şi frecvenţa cuvântului „cenuşă" în lirica poetului. Cu o egală stăruinţă revin şi alte simboluri chemate a sugera degradarea: „fumul căzut", „zborul scurt şi zadarnic de gâşte peste pajişti reci", „porţile închise", „apele legate", „fagurii sterpi". Universul întreg apare sărăcit, bolţile îşi pierd ecoul, mierea se face „neagră", ciocârliile cad din înălţime ca lacrimi sunătoare: „pretutindeni e o tristeţe. E o negare. E un sfârşit" [62]. Expresionistă se relevă a fi şi natura extatică a imagisticii lui Blaga. Dacă în primele sale volu-

[61] L. Blaga, *Poezii, ed. cit.*, p. 212-213.
[62] *Ibidem*, p. 238.

me, *Poemele luminii* (1919) şi *Paşii profetului* (1921), ţâşnirea din sine afecta mai mult expansivitatea gestică [„O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat! / Să nu se simtă Dumnezeu / în mine / un rob în temniţă încătuşat. / Pământule, dă-mi aripi: / săgeată vreau să fiu să spintec nemărginirea..." *(Vreau să joc)* [63] sau: „Daţi-mi un trup / voi munţilor, / mărilor, / daţi-mi alt trup să-mi descarc nebunia / în plin! / Pământule larg, fii trunchiul meu, / fii pieptul acestei năprasnice inimi, / prefă-te-n lăcaşul furtunilor, cari mă strivesc, / fii amfora eului meu îndărătnic..." *(Daţi-mi un trup, voi munţilor)* [64]], presupunea invocaţii şi semne de exclamaţie repetate, adică o tipică „Formlosigkeit", patos pur, lăsat să poarte cuvintele către „strigăt", ulterior asistăm la cu totul altceva. Reprezentările lui Blaga devin aproape exclusiv produse ale „ochiului sufletesc" („Seelenaugen") expresionist. Asemănările lor cu înfăţişarea lucrurilor, aşa cum ne-o dau simţurile, dispar. Ceea ce poetul ne prezintă e o realitate *lăuntrică* ridicată la coerenţa halucinantă a unei *viziuni*. Aici, cuvântul hotărâtor îl are „intelectul extatic", care „sare din sine", refuză să mai lucreze cu mijloacele proprii naturii lui, să apeleze la concepte raţionale, logice, şi porneşte să exploreze – cum zice Blaga – un domeniu al „minus-cunoaşterii", potenţând – în loc să „reducă" – misterele. Lumea fenomenală lasă a i se întrezări peste tot o forţă ascunsă, o dimensiune criptică: florile „peste fire de mari" sunt „aureolele pierdute pe câmp de sfinţii trecutului"; „din cer" vine „un cântec de lebădă", cocoşii strigă de trei ori în noapte ca înaintea lepădării lui Petru; „puterile păsăreşti" arată în triunghiuri „spre ţinte luminoase"; „porumbii-proroci" îşi scaldă aripile înnegrite de „funingine" în „ploile de sus"; copacii se sting cu „pâlpâit de sfeşnic"; stele, curgând, „spală oamenii de ţărâni"; viţelul nenăscut „îngenunchează" în trupul vacii ca-ntr-o biserică. Exemplele enumerate arată limpede cum demersul gândirii poetice blagiene e esenţialmente expresionist. Eul liric, angajat prin impresionism în a „salva" strălucirile pieritoare ale lumii, rupându-le de obiecte şi dându-le o existenţă artistică independentă, ia contact, fără să vrea, cu demonia firii. Aceasta nu se mai lasă stăpânită

[63] L. Blaga, *Poezii, ed. cit.*, p. 12.
[64] *Ibidem*, p. 104.

de voinţa creatoare, acţionează în virtutea unei finalităţi tainice [65]. Gustul lui Blaga pentru „mister" ţine, în ordine poetică, de o experienţă artistică, prin excelenţă, expresionistă. Actul liric se transformă, datorită ei, într-o aventură tragică a spiritului care descoperă „disanalogia" lumii cu structurile lui şi trăieşte o „criză„ insolubilă interioară. Tipul acesta de „cunoaştere luciferică" admite – după Blaga – numai o formulare metaforică, „mitică". S-a acreditat ideea că evoluţia poetului către o lirică a „tristeţii metafizice" coincide cu părăsirea expresionismului, fiindcă ar preface – cum spunea Petre Marcu Balş – „ţipătul lui Pan în elegie bizantină". „Vegetaţia luxuriantă, miresmele crude şi aspre din primele cânturi se usucă treptat prin creşterea unui pustiitor foc lăuntric. Acolo unde greierii, satirii, nimfele, broaştele şi privighetorile scoteau ţipete şi melodii triumfătoare, pasc cerbi ori căprioare iarbă roşie rară printre morminte şi cenuşă. Carnea înflorită de bucurie, Libido dezlănţuit, extazul dionisiac sunt strânse în chingile noţiunii păcatului" [66]. Blaga însuşi furnizează argumente în sprijinul acestei opinii, apăsând pe modul artei orientale de a trăi „static" absolutul [67]. Dar, la analiza atentă, se vădeşte că, sub liniile hieratice, încremenite, ale imagisticii poetului din volumele de maturitate, metafora lui rămâne structural *dinamică*, adică *expresionistă*: „...în poezia lui Blaga – observa cu pătrundere Mariana Şora [68] –, sensurile sunt, în genere, înfăţişate prin fabulaţie". Mai toate versurile includ „cel puţin o metaforă dinamică, dacă nu un mic «basm», o acţiune, o poveste. Mereu *se întâmplă* ceva, chiar şi în somn, «când sângele se trage înapoi, în părinţi»". Blaga a insistat asupra distincţiei între metaforele „plasticizante" şi cele „revelatoare", neascunzându-şi preferinţele sale pentru ultimele. Dar ele conţin totdeauna – aşa cum le concepe poetul – un sâmbure „mitic", o frântură de „poveste", fiindcă numai astfel pot exprima criza gnoseologică din care au ţâşnit. „Tristeţea

[65] Walter Falk, *Impressionismus und Expressionismus*, în *Expressionismus als Literatur (Gesammelte Studien)*, Hrsg. v. Wolfgang Rothe, „Francke Verlag", Bern u. München, 1969, p. 69-86.

[66] Petre Marcu Balş, *Spiritul critic şi mistica statului istoric*, Gândirea, VIII, nr. 8-9, 1928.

[67] L. Blaga, *Filosofia stilului, ed. cit.*, p. 69-70.

[68] Mariana Şora, *op. cit.*, p. 178-179.

metafizică" e cântată exclusiv cu asemenea metafore: „În porturi deschise spre taina marilor ape / am cântat cu pescarii, umbre înalte pe maluri, / visând corăbii încărcate / de miracol străin. / Alături de lucrătorii încinşi în zale cănite / am ridicat poduri de oţel / peste râuri albe, peste zborul pasărei curate... / Am zăbovit îndelung între stânci / lângă sfinţi bătrâni ca ghicitorile ţării... / Cu toată creatura / mi-am ridicat în vânturi rănile / şi-am aşteptat: oh, nici o minune nu se-mplineşte / Nu se-mplineşte, nu se-mplineşte..." *(Tristeţe metafizică)* [69].

Tensiunea „cunoaşterii luciferice" ajunge atât de puternică, încât împinge istoria creşterii ei spre un dinamism aproape dramatic: „Unde eşti, Elohim? / Lumea din mâinile tale-a zburat / ca porumbul lui Noe. / Tu poate şi astăzi o mai aştepţi. / Unde eşti, Elohim? / Umblăm turburaţi şi fără de voie, / printre stihiile nopţii te iscodim, / sărutăm în pulbere steaua de subt călcâie / şi-ntrebăm de tine – Elohim! / Vântul fără de somn îl oprim / şi te-ncercăm cu rănile, / Elohim! / Animale străine prin spaţii oprim / şi le-ntrebăm de tine, Elohim! / Până în cele din urmă margini privim, / noi sfinţii, noi apele, / noi tâlharii, noi pietrele, / drumul întoarcerii nu-l mai ştim, / Elohim, Elohim!" *(Ioan se sfâşie în pustie)* [70].

Mitul însuşi este pentru Blaga un mijloc de a „tălmăci" sensurile existenţei prin „icoane" şi „abreviaţiuni comprimate ale unor mari experienţe". Dar aceasta nu înseamnă altceva decât a le nara pe ultimele sub forma basmului sau parabolei, adică schematizând descripţia şi lăsând acţiunii funcţia principală metaforică. Fiindcă utilizează copios un material folcloric, elemente ale eresurilor, credinţelor obscure şi practicilor magice, o asemenea imagistică fabulatorie, esenţialmente dinamică, ba chiar dramatică, în ciuda subiectivităţii extreme care-i dictează legile, dă o stranie impresie de obiectivitate. Poezia lui Blaga dobândeşte astfel o factură foarte personală, rezultată dintr-o rară împăcare a spiritului reflexiv, chinuit mereu de otrava îndoielii, cu o sensibilitate genuină, în stare să-şi păstreze intactă naivitatea copilărească; singularitatea împinsă până la bizarerie izbuteşte, în chip miraculos, să ia aspectul anonim al creaţiei populare şi să împrumute nota ei naţională atât de pregnantă.

[69] L. Blaga, *Poezii, ed. cit.*, p. 230-231.
[70] *Ibidem*, p. 234-235.

Din acest aliaj rar, poetul îşi făureşte un tip curios de mitologie. Ea e de esenţă folclorică, are o notă autohtonă foarte vie, ardelenească, dar rămâne, totuşi, strict blagiană. Fauna care o populează – unicorni fără glas, urşi împăraţi, păsări prefăcute în oameni, greieri cu apucături popeşti, fete ale pământului, şerpi domestici, balauri obişnuiţi să dea târcoale stânilor ca să fure lapte albastru – închipuie o ţară din basme, străveche, întrezărită, parcă, sub o sclipire de rouă diamantină prin dimineaţa legendei. E un eden păduret, aşternut cu covoare de muşchi jilav şi scufundat într-o tăcere de biserică. Doar chemări melancolice de tulnic se aud undeva, departe... Viaţa se urzeşte aici într-o înfrăţire intimă cu regnul vegetal. De fapt, totul creşte din ierburi, frunze şi copaci, are o origine silvestră. Blaga proiectează poetic asupra unei realităţi degradate imaginea infantilă tradiţională a tărâmului stăpânit de mister şi deschis permanent miracolelor: pădurea. Nu e greu de surprins ce nostalgie a omului matur trăieşte în acest imbold liric adânc. De altfel, poetul singur o mărturisea, scriind: „Întâiul plâns al pruncului când se naşte este un act comemorativ. El plânge în amintirea lui Adam, care părăsea Paradisul" [71] *(Plânsul copilului)*.

Expresionist în esenţă e şi teatrul lui Blaga. Piesele sale fug de denumirile obişnuite ale genului, vor să fie „mistere", „jocuri dramatice", „pantomime", aşa cum operele unor Georg Kaiser, Hasenclever, Unruh şi Toller Werfel, Barlach, Paul Kornfeld, Heynicke şi Bronnen aveau ambiţia să constituie, nu „comedii" sau „tragedii", ci „utopii", „scenarii extatice", „strigăte", „dansuri ale morţii". Personajele nu sunt individualizate, rămânând îndeobşte la condiţia lor pur categorială, adică: un bărbat, un moşneag, un tânăr, un cioban, un mag, un popă, un om cu cercel în ureche, un băiat, o babă, nişte zidari, desemnaţi doar prin specificarea: „întâiul", „al doilea", „al treilea". Când intervin personificările, acestea nu schimbă mare lucru, fiindcă şi ele au o valoare emblematică trimiţându-ne la o lume mitică. Nona din *Tulburarea apelor* (1923) este o „fiică a pământului", ca Ivanca din *Fapta* (1925). Prima, întruchipare a tentaţiei carnale, umblă îmbrăcată în mătase roşie, lipită de trup, şi închipuie, prin toate gesturile ei, flacăra sângelui, jucând aţâţătoare.

[71] L. Blaga, *Discobolul*, Ed. „Publicom", Buc., 1945, p. 84.

Cea de-a doua dănțuiește goală sub ploaie. În *Meșterul Manole* (1927), eroul principal e un personaj de legendă. Tribunului ardelean Avram Iancu – din piesa cu același nume (1934) – Blaga îi înlocuiește ființa istorică, iarăși, cu alta mitică. Căpetenia moților în Revoluția din 1848 e o „pasăre" care a luat doar vremelnic înfățișare omenească. Miracolul are loc sub ochii noștri, într-o geografie montană de basm; printre goruni, tufe de sânger și stânci sălbatice, muma pădurii, „muma rumânilor", veghează cu o „carabină" săvârșirea minunii. Auzim voci firave de fete, îngânând un straniu cântec popular: „...În pădure / Toate păsările dorm, / Numai una n-are somn, / Cată să se facă om" [72]. În conflicte sunt prinși nu indivizi, ci forțe elementare, duhuri ale vieții și principii cosmice. Cronica lui Paul Sterian, din *Gândirea*, la *Cruciada copiilor* (1930), sublinia, inspirată, tocmai această particularitate a dramaturgiei blagiene. Comentatorul scria cu perfectă îndreptățire: „Ne-am înșela dacă am crede că personagiile care sunt chemate pe scenă sunt: Teodul, călugărul catolic, Doamna Țării Românești, Ghenadie, starețul, Radu, copiii. Personagiile sunt de alt ordin: «Lemnul», «Minunea», «Jurământul», «Cântecul», «Lumina», «Ierusalimul», «Fuga» și «Starea». Nu oamenii se bat între ei, duelul e încins între Simboluri și Noțiuni" [73]. Într-adevăr, piesa opune inerția și transcendentalismul ortodox prozelitismului catolic și ambițiilor lui etatiste lumești. Tot pe un asemenea tip de conflict abstract e construită și cea mai solidă dramă a lui Blaga, *Tulburarea apelor*. Aici, spiritualismul creștin răsăritean se luptă cu sângele Popei, păstorul valahilor transilvăneni, făptură rustică în haine preoțești, haiduc al bisericii, ispitit de îndemnul luteran să revină la sălbăticia naturală. Pacea o aduce sacrificându-se și salvând corpul credinței tradiționale, alt „duh" al unui străvechi eres local, care propovăduiește învățătura lui „Iisus-pământul", adică o formă de panteism primitiv. În *Avram Iancu*, se ciocnește spiritul pădurii arhaice autohtone cu cel al pustei.

Teatrul expresionist a mutat scena din planul realității în câmpul obscur al inconștientului, materializând dorințe refulate și dându-le

[72] L. Blaga, *Opera dramatică, ed. cit.*, vol. II, p. 249.

[73] Paul Sterian, „Cronica literară": *Cruciada copiilor*, de L. Blaga, Gândirea, X, nr. 1-2, 1930.

întruchipări fizice prin figuri şi acţiuni nemaisupuse logicii determinărilor obiective. *Fapta* (1925) ilustrează direct această tendinţă. Dacă în *Daria* (1925) complexul oedipian îşi face simţite efectele doar prin anumite comportări (băiatul eroinei se sinucide, după ce ea îl silise să ducă o scrisoare bărbatului cu care voia să fugă de acasă), în cealaltă piesă „freudistă" a lui Blaga, pornirile inavuabile din străfundurile sufletului omenesc devin prezenţe vizibile. Sunt materializările „arheului" său de-a lungul vremii, strămoşii al căror sânge moştenit îi dictează pornirile ucigaşe. „Tatăl" se manifestă ca rival erotic direct al fiului; e un preot răspopit din pricina apucăturilor sale faunești, şi animalitatea lui exercită o atracţie invincibilă asupra fetei pe care o iubeşte eroul. Acesta scapă de imboldul spre paricid numai „defulându-se", săvârşind, sub o formă simbolică, gestul asasin. Dar restul pieselor lui Blaga nu au nici o legătură cu psihologia, fie ea şi freudistă. Majoritatea lor aparţin acelei specii care a fost denumită „das Verkündigungsdrama" sau „das Verwandlungsdrama", cultivată de teatrul expresionist german. Faptul că tema „Omului Nou" n-a prea găsit, sub latura ei socială, ecou în literatura română – şi cu atât mai puţin la *Gândirea* – a împiedicat să se distingă adevăratul caracter al teatrului blagian, Eberhard Lämmert subliniază că acest tip de dramă e bazat pe un „sincretism" de idei politice, etice şi religioase, cu privire la felul în care poate avea loc „salvarea" umanităţii. „Omul Nou" apărea înfăţişat ca născându-se printr-o adâncă zguduire lăuntrică, şi efectele ei transformatoare le măsura puterea lui de „jertfă", liber consimţită în folosul colectivităţii. Ideea utopică îşi vădea forţa nu atât prin ceea ce spunea propriu-zis, cât prin *intensitatea* cu care era „trăită". Prefacerea are loc sub acţiunea contaminantă a pildei, constituie o *revelaţie*, iar mulţimea o capătă, fiind cutremurată, până în străfundul sufletului, de gesturile eroului şi adusă, graţie demoniei lor, la o comuniune extatică. Mesajul se mulţumeşte adesea să ia forma acelor simple lozinci („Schlagwörter") din drama expresionistă a „vestirii", ca în *Gas*, de Georg Kaiser sau în *Menschen*, de Ernst Toller. Gestul, capabil să dezlănţuie energii spirituale nebănuite şi să le poarte la o exaltare suprafirească, era chemat să joace aici rolul hotărâtor, spectacolul tinzând către o reînviere a „misterului" religios

medieval [74]. Cele mai multe piese ale lui Blaga au structura dramelor „vestirii". Prin sacrificiul său, Zamolxe le aduce dacilor revelația adevăratului Dumnezeu. „Misterul păgân" se încheie cu această „veste"; o voce din mulțime spune: „Orbul e iarăși printre noi", iar alta adaugă: „Și-n noi" [75]. Tot o „jertfă" a Moșneagului îl vindecă pe Popa din *Tulburarea apelor*, ajutându-i să înțeleagă sensul credinței în „Iisus-pământul". Gestul provoacă și de astă dată o transformare fundamentală interioară. Plecând în lume, spre a predica învățătura Moșneagului, Popa spune: „pe aici, prin ușa aceasta, ies din mine". El a văzut „ce nimenea n-a văzut" [76]. Soția preotului încearcă să explice tot așa, ca pe un miracol, faptul la care a asistat: „...Aici s-a întâmplat ceva ca în altar, când vinul se schimbă în sânge de Dumnezeu" [77]. Murind, tânărul voievod din *Cruciada copiilor* arată drumul spre adevăratul Ierusalim, cel ceresc. Mamele își uită durerea, fiindcă recunosc vocile băieților lor pierduți în corul care însoțește trecerea prințului pe tărâmul de dincolo. Îngenunchind, ele șoptesc, cuprinse de elanul extatic, unanim: *Întâia*: „Parcă aud cântând pe Petru al meu"; *A doua*: „Parcă aud cântând pe Simion al meu"; *A șaptea*: „Cântă toți cei ce-au murit". Și starețul Ghenadie le confirmă sentimentul, precizând: „Cântă intrând în Ierusalim, în veșnicul Ierusalim" [78]. Un sacrificiu cu efect redemptoriu are loc și în *Avram Iancu*. Moțul se închină în fața păsării, osândită să preia suferințele neamului său și, privind-o cum își ține aripile întinse, parcă ar fi răstignită, îi spune: „Mare și nemișcată ca o troiță ești, umeri de cruce ai". La sfârșitul piesei, sufletul Iancului se „împrăștie" [79]. Fostul tribun are cojocul murdar și rupt, barba crescută în neorânduială și un zâmbet pustiu pe față. Cu pași „rituali", eroul urcă o potecă în sus, spre inima muntelui, îngânând: „Aici am fost pasăre și m-am făcut om. Acum mă duc iar în pădure – mă duc în pădure – să mă

[74] Eberhard Lämmert, *Das expressionistische Verkündigungsdrama*, în *Der deutsche Expressionismus (Formen und Gestalten)*, Hrsg. v. Hans Steffen, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen, 1965, p. 138-156.

[75] L. Blaga, *Opera dramatică, ed. cit.*, vol. I, p. 66.

[76] *Ibidem*, p. 171.

[77] *Ibidem*, p. 172.

[78] *Ibidem*, vol. II, p. 239.

[79] *Ibidem*, p. 248.

schimb. Muma pădurii, muma noastră, acu mă fac iar pasăre, acum mă fac pasăre"; nu fără a „anunța" înainte venirea unui ceas mântuitor „peste zece ani, peste douăzeci, peste o sută de ani..." [80].

Piesa *Meșterul Manole* conține, în chiar miezul ei, ideea jertfei ca preț al împlinirii spiritului creator. Spre a înălța mănăstirea pe care o visează, eroul trebuie să-și zidească în ea soția. Acțiunea dramatică înaintează prin acele succesive dezlănțuiri stihiale din teatrul expresionist, surprinse în momente de furtunoase mișcări exaltante. Nu lipsesc nici gesturile și „cuvintele-cheie", destinate să declanșeze „demonia" sufletului mulțimilor și să o împingă la faptă. Iată o asemenea „viziune", în care comportările personajelor sunt cuprinse toate de același ritm nebunesc al gesticii scenice și execută o furtunoasă coregrafie extatică. Porniți să îngroape la temelia bisericii trupul nevestei meșterului, zidarii lucrează ca niște posedați, cu furie, cu disperare, căutând să înăbușe, printr-o descărcare teribilă de energie constructivă, orice ar mai putea rămâne mărginit, și prin urmare muritor, în ei:

„*Al patrulea*:
Din gură de iad și-nvinsul mister
noapte și zi creștem spre cer.

*Al doilea*:
Sus scânduri și bârne zi lungă și noapte.
Otravă și slavă culegem din fapte.

*Altul*:
Var și cărămidă.

*Altul*:
Zvârliți tencuială.

*Altul*:
Sfoară și plumb.

*Altul*:
Scânduri și cobile.

[80] L. Blaga, *Opera dramatică, ed. cit.*, vol. I, p. 376.

*Altul*:
Ochiul de apă.

*Altul*:
Noapte şi zi

*Altul*:
Zi şi noapte

*Altul*:
Mâna nu se opreşte

*Altul*:
Venin şi slavă.

*Manole*:
*(Urlă plesnind peste ei un bici fantastic de lung.)*
Lucraţi, băieţi! Oh, deasupra aceleiaşi păreri fără s-aducă vindecare, soare, şi ceruri mari. Sufletul a băut fapte şi poveşti amare. Lucraţi, zidari!" [81].

Extrem de originală e, însă, la Blaga, stofa din care sunt croite mai toate piesele sale. El izbuteşte să folosească şi aici, în chip ingenios, credinţele ancestrale, obscure, plăsmuirile mitice naive, practicile magice populare, cu alte cuvinte, materia spirituală a „eresurilor". Surpriza e de a constata câtă substanţă dramatică inedită poate fi scoasă din acest zăcământ folcloric singular. Blaga se fereşte să cadă în etnologie. Intuiţia lui artistică profundă e de a iscodi luminişurile metafizice ale unor asemenea aspecte ascunse pe care ajunge să le ia „sacrul" în viaţa comunităţilor umane. „Grâul cristoforic" sau „cerul megieş" din folclorul nostru îi vorbesc despre o credinţă în „Iisus-pământul". Acestei forme de panteism spontan, elementar, Blaga îi deschide brusc o zare transcendentală, cu dramatice implicaţii etice. A fi renunţat – după ce a înviat din morţi – la orice prezenţă trupească ar însemna pentru Iisus o dezicere. Un astfel de act ar nega ideea caritătii lui nemărginite. Iisus nu s-a înălţat la cer, ci s-a întrupat în pământ, ca să ne fie mereu aproape – spune Moşneagul

[81] L. Blaga, *Opera dramatică, ed. cit.*, vol. I, p. 98-99.

din *Tulburarea apelor*. El e „piatra", „e muntele", „totdeauna lângă noi – izvor limpede și mut" [82]. În legenda *Meșterului Manole*, bazată pe străvechea practică magică de a îngropa o ființă omenească la temelia zidurilor spre a le împiedica să se surpe, Blaga descifrează o credință bogomilică. Și acesteia îi surprinde imediat nucleul dramatic. Dacă, „întru veșnicie", „bunul Dumnezeu" și „crâncenul Satanail" ar fi frați? Dacă și-ar schimba numai, după împrejurări, „obrăzarele înșelătoare"? Dacă ar sluji unul celuilalt – cum sugerează starețul Bogomil? [83] Dintr-o dată, iarăși, ipoteza metafizică aduce o răsturnare dramatică de valori morale, lăsându-l pe Manole pradă „puterilor" și sufletului omenesc, luptei între finalitățile neînțelese ale firii. Din specularea substanței acesteia conflictuale inedite a „eresurilor", într-o ordine cosmică și transcendentală, sunt scoase și piesele *Învierea*, *Cruciada copiilor*, *Avram Iancu* sau *Arca lui Noe*.

E interesant de observat că însăși funcția spirituală, pe care Blaga le-o atribuia unor asemenea credințe populare, implică ideea „jertfei" cuprinsă în drama expresionistă a „vestirii". Eresurile s-ar sacrifica pentru a realiza împăcarea pronunțatei atracții spre „organicitate" a matricei stilistice autohtone cu ecumenismul creștin. Circulând fără nume, fără paternitate și fără vreo ambiție doctrinară, asumându-și această existență subterană, ele au asigurat păstrarea intactă a credinței ortodoxe, îngăduind biruirea ispitei schismatice „printr-un proces de sublimare pe planul imaginației legendare și poetice", lucrând ca niște adevărate „ventiluri" sufletești [84]. Sincretismul social, politic, etic și religios din drama „vestirii" presupune, așadar, chiar teoretic, la Blaga, o „jertfire" a plăsmuirilor mitice populare; *Tulburarea apelor* înfățișează împlinirea actului, sub o formă simbolică.

Am insistat atât asupra lui Blaga, pentru că tendințele expresioniste cele mai puternice din cercul *Gândirii* s-au manifestat prin opera ilustrului poet și dramaturg ardelean. Teoretic și practic, el a fost promotorul lor principal: de asemenea, tot grație lui, și-au atins împlinirile cele mai înalte din literatura română. Dar și în creația

[82] L. Blaga, *Opera dramatică, ed. cit.*, vol. I, p. 140.
[83] *Ibidem*, vol. II, p. 20.
[84] L. Blaga, *Spațiul mioritic, ed. cit.*, p. 248.

altor scriitori care au aparţinut cercului *Gândirii* descoperim tendinţe expresioniste. Fără să fie atât de pronunţate ca la Blaga, ele se lasă depistate şi în opera lui Adrian Maniu. Acesta venea din rândul simboliştilor, îl frecventase asiduu pe Jules Laforgue şi avusese, prin urmare, un contact mai strâns, în primul rând, cu literatura franceză. Totuşi, poetul cunoştea şi germana (a tradus *Clopotul scufundat*, de Gerhart Hauptmann, şi chiar *Cântecul Niebelungilor*). Niciodată, însă, Adrian Maniu nu a făcut referiri la vreo scriere expresionistă, şi e greu de spus până unde s-a extins exact aria lecturilor sale. Sigur ştim că a arătat un neobişnuit interes artelor plastice, a consacrat o carte gravurii în lemn şi a fost admiratorul lui Iser, Şirato, Teodorescu-Sion şi Rodica Maniu, care, toţi, prin anii debutului său [85], trădau – aşa cum remarcă G. Călinescu – o puternică orientare către „pictura caligrafică", întemeiată, mai cu seamă, pe contururi şi invenţii de atitudini ceremoniale, redusă de cele mai multe ori la desen" [86]. Scriitorul a sprijinit, de asemenea, începuturile lui Marcel Iancu: avem de-a face aici, mai mult ca probabil, cu pătrunderea acestui nou stil în imagistica poetică aproape exclusiv pe o cale pur plastică. Se poate ca Adrian Maniu să nu fi citit nimic din literatura expresionistă; grafica şi pictura cu un asemenea caracter, fără îndoială, însă, că le-a cunoscut şi că ele răspundeau anumitor gusturi ale sale. De altfel, toată lumea a observat stilizarea iconografică pe care Adrian Maniu a practicat-o în poezie. Până la un punct, însuşi bizantinismul *Gândirii* a fost o formă de expresionism grefat pe anumite realităţi locale. Worringer reactualizase arta creştină răsăriteană, luminând aplecarea ei spre abstracţiune. Blaga – am văzut – avea să insiste asupra aceleiaşi idei. Pentru el, expresionistă în înţeles larg era o „năzuinţă formativă" foarte veche, stăpânită de tipul „gândirii dogmatice". Nichifor Crainic va relata cât de încântat a fost Däubler, vizitând mănăstirile româneşti, când a descoperit un pictor care făcea studii după frescele bizantine. Nu există şcoală mai bună decât aceasta, ar fi spus poetul german, vestit şi pentru câte lănci rupsese spre a-i

[85] 1912.

[86] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent, ed. cit.*, p. 739.

impune pe Marc, Barlach sau Chagall [87]. Dar am greşi neobservând aici şi altceva: estetica expresionistă se înrudeşte realmente cu aceea a artei bizantine prin gustul comun pentru absolut. Nu orice stilizare e dictată, însă, de un ochi care caută mereu planul transcendent îndărătul lumii aparenţelor. „Hieraticul", „ornamentalul", „eteratul" pot să rezulte şi dintr-o viziune „estetistă" a lucrurilor, şi ea nu i-a fost străină nici simbolismului, redescoperitorul prerafaelismului. „Jungendstil"-ul, la rândul său, a manifestat un gust vădit pentru o astfel de stilizare care n-are nimic extatic. Neobizantinismul lui Adrian Maniu rămâne, de cele mai multe ori, un hieratism strict „plastic", „formal", fără implicaţii transcendentale – cum a demonstrat, foarte convingător, Şerban Cioculescu [88]. Fostului simbolist îi place, pur şi simplu, să picteze scene laice în stilul mozaicurilor din Ravenna: o vânătoare seniorială, cu voievozi, fecioare, slujitori, falconi şi fazani, e imaginată ca o procesiune surprinsă în executarea unor gesturi rituale [89]. Peste peisaje decorative, poetul suflă aur. Tot în spiritul artei de secesiune, el „estetizează" culorile, dispunându-le pe suprafeţe bine delimitate şi după legi ale contrastului savant gândite.

Între îndrăznelile moderniste din tinereţe şi inspiraţia tradiţionalistă ulterioară a literaturii sale, e departe să existe o ruptură atât de categorică pe cât a voit Adrian Maniu să lase impresia că a avut loc. Stilul „bizantinizant" el îl va cultiva iniţial pentru efecte pur picturale, urmărite şi anterior, în tratarea anumitor motive fantastice de origine folclorică. Dar nu în acest univers imagistic, care exală – aşa cum notează G. Călinescu – „un puternic miros de vopsele" [90], vom descoperi aspectele expresioniste ale poeziei lui Adrian Maniu. Încă o dată, elementul „chtonic" are şi aici cuvântul decisiv. Poetul se îndreaptă, la rândul său, chiar înaintea lui Blaga, către câmpul credinţelor superstiţioase şi practicilor magice, păstrate cu tenacitate de o bogată tradiţie populară; prin

[87] *Rampa*, IX, nr. 2402, 1925.

[88] Şerban Cioculescu, *Despre poezia d-lui Adrian Maniu*, R.F.R., III, nr. 1, 1936.

[89] A. Maniu, *Vânătoarea*, în *Lângă pământ*, Ed. C.N., Buc., 192 p. 56-57.

[90] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent, ed. cit.*, p. 741.

ele, însă, „elementarul", „cosmicul", „nevăzutul" îşi fac simţită prezenţa, alungă stilizarea „artistă" şi aduc o alta, pe care o dictează „duhurile" şi „stihiile" primordiale. Cu volumul *Lângă pământ* (1924), elocvent pentru orientarea lui şi ca titlu, această tendinţă, apărută încă din unele versuri publicate înainte de război [91], câştigă tot mai mult teren şi ajunge să fie într-adevăr expresionistă. Peisajele lui Adrian Maniu se umplu de „semne", devin „bântuite", prind o viaţă misterioasă şi neliniştitoare, pe care o anunţă ceasul: „Când au măgarii ochi de foc / Şi când toţi câinii-ncep să latre / La jarul tremurat de şatre / Şi la al lunii palid joc" *(Seară veche)* [92]. Formele şi culorile capătă o violenţă expresivă: fântâna îşi destinde cumpăna „ca o lăcustă"; o sperietoare „întinde spre cer braţe greoaie"; frunzele din pomi „sângeră"; „moartea galbenă din tei" curge sub tulpini; focuri blestemate „scot limba pe comori", un taur se ridică „negru", mugind, şi-şi roade coarnele de crucea „ce tremură scârţâitoare"; Cristosul de pe troiţă e „slab, urât şi suferind". Tablourilor de natură li se substituie „viziuni": „...În negurile pline de cruci / Din răspântii au plecat năluci, / Oase ciocănite, / Haine putrezite... / Geme buhaiul, / Strâmbate-nfipte-n măturí / Zboară cu alaiul / Domniţe fără cunună, / Nagode cu ochi de jăratic, / Ţigani sunând cobze fără strună..." *(Vrajă de noapte)* [93]. Distorsiunea liniilor e prevestitoare; îndărătul ei se ghicesc convulsii tainice ale vieţii, pradă unor forţe demonice. Apar şi reprezentările apocaliptice expresioniste: marea scufundă corăbiile, în timp ce deasupra ei trec lebede sălbatice; norii figurează „o turmă văpsită cu roşu pe frunte, pentru măcelărie"; „toamna biciuie până la sânge pomii goi"; păunii „ţipă lung", cuiburile de ciori şi de porumbei se aprind; Dumnezeu „trânteşte fulgere peste cetate...". În *Fata Morgana*, care datează din 1916, toate elementele acestea se adună laolaltă, spre a da sentimentul unei prăbuşiri universale: „guzgani suri" suie scări de palate şi mănâncă „mantia împodobită cu hermină"; „în altar cavalerii au început să fure...":

[91] *Crucile fântânilor*, în *Noua revistă română*, 3 nov. 1913; *Fata morgana*, în *Seara*, 4 aug. 1914; *Măgarul*, în *Flacăra*, 13 aug. 1916.

[92] A. Maniu, *Lângă pământ, ed. cit.*, p. 14.

[93] *Ibidem*, p. 30.

„Soarele a scăpătat în ruină,
Norii s-au veştejit ca flori de răsuri,
Luna moartă se înalţă de cretă.
Vestesc zodiile o mulţime de lucruri
Ca să rămâie neînţelese.

Coasele ţăranilor sunt ascuţite
Şi un străin ţine cuvântări frăţeşti
Ştergând cărămiziul mâinilor pe ziduri văruite.
Scutierii au spart ochii micilor principese,
Harapi aduc în halebarde pântece şi buze ciopârţite.
Catranul, zvârlit pe răniţi, încă arde..." [94].

Demonizarea aceasta expresionistă, pe care elementul chtonic o imprimă naturii, o regăsim şi în volumele următoare ale lui Adrian Maniu: *Drumul spre stele* (1930) şi *Cântece de dragoste şi moarte* (1933). Ea se stinge treptat, dar e interesant că şi poeziile de împăcare sufletească pioasă, graţie căreia autorul îşi regăseşte sufletul infantil, o conţin. *Învierea* apare cântată sub semnul celebrării unui străvechi ritual magic; în râu sunt aruncate coji de ouă, destinate a vesti „blajinilor" marea sărbătoare. Tăcerea „s-a risipit în lumină"; pâlcurile nesfârşite de albăstrele sunt „picături de cer". Învierea se confundă cu o ciclică refacere păgână a sevelor naturii: „soarele din ce în ce mai dogorâtor / Dezmiardă pământul greu care naşte / Din frunze putrede şi glodul iernilor / În sunetul clopotului de Paşte" *(Lumină vie)* [95]. Expresionist în poezia lui Adrian Maniu e, mai cu seamă, acest dinamism secret al peisajului. Fantasticul de origine magică populară face să lunece pe nesimţite stilizarea secesionistă gracilă, feminină, către o linie dură, virilă, rezumativă. Demonizarea naturii are loc, îndeosebi, printr-un şir de mişcări zvâcnite, spasmodice, ale diverselor elemente care alcătuiesc tablourile. Tot ce se impune atenţiei e încărcat de o tainică tensiune agresivă. Observaţia reţine, totodată, detaliul crud, urât. Iată o poezie intitulată *Ţară* şi în care pacea patriarhală e numai aparentă, fiindcă un sentiment de

[94] A. Maniu, *Lângă pământ, ed. cit.*, p. 62-63.
[95] A. Maniu, *Drumul spre stele*, Ed. C.R., Buc., 1930, p. 35.

nesiguranță, introdus prin cuvintele subliniate, o tulbură, împiedicând producerea acelei „Einfühlung" din pastelul tradițional:

„Coline își înalță-n seară *spinările albastre-sure*,
Iar drumuri merg călăuzite cu procesiunile de plopi.
*O mlaștină-și închide ochiul*, sub *o sprânceană* de pădure
Dreptunghiularele izlazuri sfârșesc *la râpile cu gropi*.

Fântânile *spânzură-n pârghii burduful vechi* sau o găleată,
*Cu șarpe-n plisc*, se lasă barza pe *cerul de apus strivit*.

Agale vacile de-a rândul pornesc făptura lor *bălțată*
Și rumegând în tihnă, *botul lor picură argint topit*.

Zbor ciocârlanii de pe șanțuri, ca *bulgări de pământ zvârliți*,
Pitiți *în mărăcini* sunt iepuri, ciulind urechea să ia seamă
Spre *bubuirile de pușcă* și înspre *câini chelălăiți*.

Apoi sfințirea, pentru care torc funigeii țesături.
Păduri, pământuri și prundișuri *coclesc sub cerul de aramă*.
Și vântul *smulge pumni de paie*, din carele ce merg spre
șuri" [96].

Grăitor devine, ca la Munch, vidul peisajului. Solitudinea apăsătoare care-l stăpânește, drumurile albe și monotone, copacii rari, desfrunziți, cu brațe negre, „cârcite", câmpurile pustii fac sufletul receptiv la puterile ascunse îndărătul acestui decor neprietenos și presimțite în sclipirea ochilor de sânge ai jivinelor, în urletul câinilor, în țipătul vrăbiilor. Forțele stihiale, țâșnite din fondul magic primitiv al chtonismului, inundă și teatrul poetic compus de Adrian Maniu, imprimându-i o factură expresionistă, chiar mai pronunțată. *Meșterul* (1922) și *Lupii de aramă* (1929) sunt piese construite cu o energică voință abstractivă. Ca și dramele lui Blaga, ele pleacă de la plăsmuiri mitice populare, căutând să le reliefeze acestora, mai apăsat, caracterul arhetipal. Din *Meșterul* localizările istorice dispar aproape cu desăvârșire; ne aflăm într-un timp al obârșiilor și el comunică direct cu toate începuturile, incluzând până și „viața"

[96] A. Maniu, *Lângă pământ, ed. cit.*, p. 12.

materiei neînsufleţite. În primul act al piesei vorbesc „făpturile". Pe ruinele unui templu antic alunecă fosforescenţe şi în blocuri de piatră, care se luminează misterios, prind să glăsuiască voci îndepărtate venite „din fundul trecutului". Conflictul e între acelaşi Manole (acum numit doar prin meşteşugul său) şi elementele mâniate că sunt silite să capete formă şi să slujească omului; se plânge natura minerală; o voce spune: „aceşti cioplitori / Din făptura mea vor săpa podoabe de flori", alta i se asociază: „Din mine vor face o temelie" [97]. Spiritul distruge neîndurător ordinea naturală. Aflăm că, întemeind pe aceste meleaguri o ţară, primul voievod descălecător a crăpat cu ghioaga creştetul zimbrilor fioroşi, care până ieri păzeau „sfinţenia pădurilor"; trunchiurile copacilor pier sub lovitura „piezişă" a topoarelor; din „fruntea lemnului" – relatează alarmate glasurile elementelor – cad cuiburile de vultur în care creşteau „puii cerului"; boii, animale sacre, „sunt astăzi înjugaţi şi, îmboldiţi, despică brazde"; „fratele nostru focul şi sora apa / au ajuns smerite slugi". Statuia îngropată a unui faun se referă şi ea la o ordine revolută, când prin sălbătăcia firii libere tropoteau centaurii nechezând şi „zburlindu-şi coame roşii". Vinovat de profanarea „nevăzutelor inele ale vrăjii" e „omul nou", care, „pentru un Dumnezeu ucis pe cruce / În preamărirea credinţei născută prin moarte, / Se îndârjeşte să turbure sfărâmător / Pacea în care dormeau nerănite de daltă / Atâtea înfăţişări de zei" [98].

Natura conflictului o lămureşte „Cuminţenia Pământului", „Taina nefiinţei azvârle făpturile şi gândurile într-un joc fără milă". Nu-l poate învinge „decât cel ce dărâmă, cel ce ucide, cel ce nu rodeşte" [99]. Altfel zis, Manole, meşterul, pornit să ridice o mănăstire, are împotriva lui hăul originar, neantul. „Cuminţenia Pământului", identificată cu această veşnic nebiruită măcinare de energii, explică elementelor că omul nu poate fi distrus, ucigându-l pur şi simplu, cum ar vrea ele. E nevoie să i se descurajeze „gândul", „dorul desăvârşirii"; lupta cu înrobitorul nemilos al stihiilor trebuie dusă în însuşi sufletul lui, „nevieţuirea" materiei să condiţioneze fericirea

[97] A. Maniu, *Meşterul* (3 acte în versuri), Ed. C.R., Buc., 1922, p. 6-7.
[98] *Ibidem*, p. 5.
[99] *Ibidem*, p. 9.

celui pe care-l munceşte demonul creaţiei; orice înălţare a gândului omenesc să fie cumpărată cu o adâncă scoborâre. Mitului i se dă această interpretare dramatică vizionară. „Meşterul" va plăti cu jertfa iubirii sale bucuria de a-şi fi realizat imboldul creator, clădind mănăstirea. Aşa îşi vede eroul opera, ca o dăruire dureroasă a tot ce avea mai scump. Femeii sale, strivită de îmbrăţişarea pietrei, îi spune:

„Fiecare stâlp din aste ziduri
Se va înălţa subţire ca mijlocul tău.
Ferestrele vor avea adânca-ţi privire;
Turnurile au să fie ca braţele tale răsucite de chinuri
Şi tăcerea sub bolţi va suspina.
Razele, pătrunzând pe ferestre,
Au să fie părul tău despletit;
Altarul larg ca un şold de mamă
Şi sufletul tău – luminiţa din altar.
Iubito, iubito, de acum nu mai eşti decât un gând,
Gând care înalţă, gând care făureşte;
Gând care ca dumnezeirea înfăptuieşte..." [100]

Prin actul său suprauman, meşterul intră în dialectica „omului nou" al dramei expresioniste. După ce a „săvârşit" sacrificiul, el întreabă: „ce poate fi mai mare ca iubirea, iubirea ei pe care o omor?". Răspunsul primit nu-l mulţumeşte. Călugărul, care l-a sfătuit să facă jertfa, îi vorbeşte de „iubirea tuturor". Pe „Meşter", însă, aceasta nu-l încălzeşte, fiindcă implică o violentare a firii:

„Iubirea tuturor!
Iubirea care are nevoie de ziduri ca să fie,
Iubirea care se închină şi posteşte,
Iubirea care prin canoane trăieşte,
Când totul dau, ce îmi puteţi da voi mie?" [101]

Iese la iveală, sub o formă insolubilă, contradicţia individ-colectivitate. Zidarii tânjesc să devină altceva decât sunt, s-au

[100] A. Maniu, *Meşterul* (3 acte în versuri), Ed. C.R., Buc., 1922, p. 35
[101] *Ibidem*, p. 37-38.

săturat să mai clădească; după ce a ridicat, prin jertfa sa, mănăstirea, „Meșterul" e acuzat că a folosit puteri necurate; boierii și lucrătorii cer să fie pedepsit. Într-însul, pe de altă parte, o dată opera săvârșită, reînvie dorul creator. Croindu-și aripi de șindrilă, eroul se avântă din turla mănăstirii, spunând:

„Menirea mea îmi cere mai mult ș-acum zborul
Îmi dă prilejul să fiu iar făptuitorul.
Rămas-bun, Voievoade. Rămas-bun, lucrători...
Vă temeți de cel cu fruntea în nori...
Rămas-bun – zborul meu învinge viața.
. . . . . .
Brazii – munții albaștri – și șesurile tremurate
Fruntea-mi stă în soare – picioarele încordate
Stau gata să împingă straşina, să calce golul...
Rămas-bun, pământ... Ți-am făcut ocolul...
Rămas-bun, iubire – rămas-bun, durere...
Îmi deschid aripile..." [102]

Din legenda populară, autorul ajunge – cum se vede – drept la acele „Ursituationen" din teatrul expresionist. „Meșterul" e un Icar, un Prometeu și, totodată, un Iisus. Cu finalul piesei ne trezim, ca la Blaga, în plină „Verkündigungsdrama". Prăbușirea eroului, care a renunțat la tot ce era pământesc în el, spre a-și împlini chemarea, aduce mulțimii revelația spirituală a jertfei lui.

Se aprind stele în toate policandrele bisericii, luminându-i geamlâcurile:

„*Corul*:
Cu viața pre moarte călcând, osana!
*(Lumea se apropie.)*

*Boierii*:
Din el a zburat viața – zdrobit mort. A murit.
E fapta și mai mare – ce a făgăduit...
Zdrobirea întregește un gând.

[102] A. Maniu, *Meșterul* (3 acte în versuri), Ed. C.R., Buc., 1922, p. 53-54.

*Corul*:

Osana ţie!

*Unul*:

Biserica trăieşte întâia liturghie" [103].

*Lupii de aramă* [104] e doar aparent o piesă istorică ale cărei tablouri evocă, sub o formă fabuloasă, cucerirea Daciei. Şi aici, acelaşi zăcământ chtonic de origine magică mută imediat scenele într-un timp absolut mitic. Căpeteniile dacilor n-au nume, persoana lor e desemnată strict funcţional: Regele, Domniţa, Preoţii. Nici invadatorii romani nu sunt altfel amintiţi: Împăratul, Prizonierul, I-ul, al II-lea, al III-lea sau al IV-lea oştean străin prins în război şi ajuns rob. La fel de anonimă rămâne şi mulţimea localnicilor, individualizată tot numeral. Până şi denumirile ţărilor sunt evitate, se ciocnesc două lumi cu obiceiuri, credinţe şi zei diferiţi. Conflictul e de fapt cosmic şi caracterul său îl ilustrează exact o scenă narată în piesă. Dacii susţin o bătălie, dar, în timpul desfăşurării ei, norii acoperă la un moment dat soarele. Războinicii se opresc pentru că nu ştiu ce să facă, să continuie lupta cu duşmanul sau să sară în ajutorul zeului lor pe care dragonii beznei vor să-l înghită. După o clipă de ezitare, nedezminţindu-şi steagurile, simulacre ale unor vârcolaci străpunşi, purtaţi în vârful lăncilor, arcaşii îşi îndreaptă ploaia săgeţilor spre nori, ca să elibereze soarele; reuşesc, dar plătesc scump în vieţi omeneşti acest act de fidelitate. Tot timpul soarta războiului atârnă de forţele cosmice. Dacii se aşteaptă mereu ca zeul lor să-i ajute, aşa cum şi ei au sărit în apărarea lui ori de câte ori a fost în primejdie. Invadatorii încearcă, de asemenea, să-l „prindă" pe proteguitorul supranatural al acestor meleaguri. Războiul nu se sfârşeşte, pentru că nevoile lui împiedică îndeplinirea riturilor sacre. Regele a luat din temple „topoarele de aur" şi preoţii nu mai au cu ce să bată în „porţile vremii" [105]; au fost ridicate şi potirele scumpe, iar în vase de pământ, sângele omenesc neînchegându-se, nici viitorul nu mai

[103] A. Maniu, *Meşterul* (3 acte în versuri), Ed. C.R., Buc., 1922, p. 54.

[104] A. Maniu, *Lupii de aramă* (4 tablouri), în *Viaţa românească*, XXI, nr. 5-6, mai-iunie, 1929, p. 223-247.

[105] *Ibidem*, p. 228.

poate fi citit. Poporul aşteaptă ca „vraja cea mare" să-i aducă victoria. Regele a intrat în munte spre a o săvârşi; sub efectul ei se va preface în lup sălbatic şi va alunga oştirile duşmane [106]. Domniţa îndeamnă femeile să o urmeze pe crestele înălţimilor, acolo unde pământul îşi dă mâna cu cerul şi „urechea de piatră a puterilor" le poate auzi ruga. Uriaşul de cremene se va trezi astfel şi, prăvălind stâncile, va îngropa sub ele legiunile vrăjmaşe [107]. Natura frustă, elementară, încearcă să ţină piept cu disperare maşinilor, energiilor mecanice dirijate de raţiune. Un fatum misterios şi inexorabil pare să fi hotărât pieirea localnicilor. Când planul Domniţei, care l-a ademenit pe prietenul cel mai bun al Împăratului, reuşeşte şi invadatorii acceptă să se retragă în schimbul eliberării preţiosului ostatic, e prea târziu. Pierzându-şi nădejdea în succesul acestui târg, fiica regelui poruncise, cu câteva clipe înainte, omorârea prizonierului. Acţiunea piesei se compune, practic, dintr-o pură succesiune poetică de tablouri apocaliptice, chemate să ilustreze o mereu mai pronunţată rupere a echilibrului forţelor cosmice. Asistăm la o adevărată „Götterdämmerung". „Învinge oamenii, maşinile învinge sau învinge Zeii" [108], spune cineva. De fapt, nu triumfă nimeni, ci urmărim agonia unei lumi. Femeile şi-au tăiat părul ca să împletească din el corzi pentru arcuri; pe pietrele de moară se ascute fierul săbiilor; vocile strigă: „Nu mai avem nevoie de plete! Nu mai avem nevoie de piatră să macine pâine" [109]. E aşteptată porunca regelui, şi ea nu vine. Nădejdile se spulberă una după alta. Şarpele cetăţii a fost găsit putrezit; neamurile toate au trecut de partea vrăjmaşilor; regele a cerut să i se aducă băutura morţii din miere amestecată cu venin; pădurile ard, cerul s-a înroşit, ninsoarea e de sânge; viermii au mâncat capul căpeteniei duşmane; Domniţa şi-a pierdut minţile şi are vedenii. Piesa sfârşeşte printr-o stingere completă a luminii, o beznă neagră cuprinde scena. În *Lupii de aramă*, intervine şi acea figuraţie expresionistă de mase omeneşti „demonizate" printr-o singură replică stereotipă. Ca nişte bice ale voinţei colective lucrează

[106] A. Maniu, *Lupii de aramă* (4 tablouri), în *Viaţa românească*, XXI, nr. 5-6, mai-iunie, 1929, p. 243.
[107] *Ibidem*, p. 246.
[108] *Ibidem*, p. 233.
[109] *Ibidem*, p. 238.

necontenit diferite lozinci, din care dispare orice accent individual și vorbește nemijlocit, cu patos contagios, sufletul mulțimii: „Copiii au murit". „Fata regelui se iubește cu un dușman. – Moarte. Pierzanie. – Ucideți fără milă – toți amăgesc! Toți cei mari ne părăsesc"; „Înveseliți-vă! Căpetenia armatelor dușmane a fost prinsă. Capul balaurului e zdrobit". „Mărire cerului" [110]; „Regele nostru luptă!" [111]; „Care sunt poruncile regelui? Regele – regele" [112]. Originală e utilizarea elementului chtonic spre a sugera prezența pe scenă a forțelor primordiale („Urkräfte"). Preoții daci au costume care amintesc vestitul joc popular românesc cu măști, „breaza"; în același timp, figurile animaliere stilizate (barză, vulpe, urs, cerb) evocă zeități ancestrale egiptene. Dalele pardoselii templului sunt vopsite în culorile ouălor încondeiate, roșu și galben. Localnicii mânuiesc săbii încovoiate, cu lama lățită la capăt, ca o coadă de cometă, semn iarăși fatidic. Obiceiul dacilor de a trimite soli lui Zamolxe pe vitejii care se aruncă singuri în suliți apare extins asupra tuturor relațiilor dintre profan și divin. Zeul e considerat un aliat și poporul așteaptă ca el să-și respecte angajamentele. Între locuitorii acestor ținuturi și stihiile naturii se păstrează o legătură intimă, familiară. „Lupii de aramă" sunt copiii pământului, fiii muntelui, pe dânșii nu-i pot supune oamenii, ci doar vremea, forțele necunoscutului. Finalul piesei e o întoarcere extatică a etniei la izvoarele ei elementare invincibile. Domnița, identificându-se în „duh" cu puterile originare, neagă timpul. Împrejuru-i se așterne gerul morții, dar ea a pătruns în imperiul eternei primăveri. Țara rămâne biruitoare; de acum dușmanii pot să vie, victoria lor se va dovedi iluzorie.

Că datorită chtonismului ajunge Adrian Maniu la expresionism, o dovedește și *Jocul întunericului* (1923), piesă găsită printre manuscrisele autorului și publicată postum [113].

Inițial, lasă impresia a fi mai aproape de factura dramaturgiei care ne preocupă. Ambianța e modernă și stăpânită de febrilitatea

[110] A. Maniu, *Lupii de aramă* (4 tablouri), în *Viața românească*, XXI, nr. 5-6, mai-iunie, 1929, p. 231.

[111] *Ibidem*, p. 239.

[112] *Ibidem*, p. 244.

[113] A. Maniu: *Jocul întunericului*, în *Lupii de aramă*, col. „Restituiri", Ed. „Dacia", Cluj-Napoca, 1975, ediție îngrijită și cuvânt înainte de Doina Nadola-Prurea.

vieții citadine contemporane. Suntem introduși într-o cafenea, unde la masa scriitorilor se discută aprins întemeierea unei reviste noi. Trecem pe urmă într-un local de joc, populat cu femei care amintesc desenele lui Aubrey Beardsley, adică „erotic-style"-ul. Doctorul Negru e un personaj mefistofelic, umblă îmbrăcat excentric, risipește banii, oferă comesenilor șampanie, îi cumpără poetului Dionis capul. Aflăm că se îndeletnicește și cu contrabanda de stupefiante, explicație a averii lui fantastice. Eroul, Dionis, face, la joc, să sară banca. Cinci milionari ruinați își zboară creierii. Ajuns peste noapte, putred de bogat, dintr-un biet ins famelic, ia hotărârea să împartă toți banii câștigați, la ruletă, oamenilor în nevoie. Nu apucă, fiindcă izbucnește un incendiu și-i mistuie bancnotele, lăsându-l iar sărac lipit pământului să moară într-o mansardă.

Piesa vrea să fie o modernizare a lui *Faust*, dar lipsită de o idee limpede, se încheie fără nici o noimă. Absența factorului chtonic face să nu treacă nicăieri printre acte, în ciuda acțiunii încordate și chiar senzaționale, tocmai febra stihială expresionistă. De „teatrul nou" amintesc doar elementele exterioare, decorurile stilizate excentric și coloritul „fauvist" al scenelor, cu mult negru sclipitor și roșu aprins.

Prin aceleași situații arhetipale, către care le conduc eresurile și practicile populare, se apropie de expresionism și o parte din piesele poetului V. Voiculescu, *Umbra* (1930) și *Fata Ursului* (1930), ambele publicate ulterior sub un titlu comun semnificativ: *Duhul pământului* (1943). Aici, însă, amănuntul realist înecă substratul mitic. Planul puterilor elementare rămâne riguros circumscris, nu capătă destulă amploare ca să dicteze el mișcarea dramatică de pe scenă. Ba, în a doua piesă, intervine, la sfârșit, și o explicație pozitivistă, de natură să risipească toată sugestia supranaturală. Răpitorul nevestei din sat nu e un urs adevărat, cum am fi înclinați să credem, ci flăcăul cu care ea se iubise ca fată și care a îmbrăcat o blană de sălbăticiune. O adevărată „Verkündigungsdrama" expresionistă, mult superioară pieselor amintite și sub raportul ingeniozității teatrale, îi aparține, totuși, lui V. Voiculescu; e *La pragul minunii* (1932) [114], în care nu există nimic folcloric și nu intervine nici măcar o

[114] Piesa a fost publicată doi ani mai târziu: V. Voiculescu, *La pragul minunii (Poem dramatic)*, Buc., 1934, și a fost jucată de compania Pitoeff la Paris.

schematizare mai pronunţată a figurilor şi situaţiilor, acţiunea desfăşurându-se în marginile realităţilor cotidiene, chiar cu o anumită legitimare logică permanentă. Tăietura expresionistă rezultă exclusiv din intensitatea extatică a trăirilor eroului principal; suntem în faţa unui autentic „mister" modern. El este caracteristic şi pentru accentul spiritualist-religios din ce în ce mai apăsat pe care îl vor căpăta principalele motive ale literaturii expresioniste la *Gândirea*. De fapt, se „vesteşte", şi în *La pragul minunii*, naşterea „Omului Nou". Dar „miracolul" are loc nu numai în afara revoluţiei sociale, exclusiv prin extaz mistic, ci chiar împotriva ideilor ei. Purtătorul mesajului de iubire universală e un tânăr evreu care, după ce dusese, ca ateu militant, o înverşunată luptă antireligioasă, a descoperit abia astfel adevărata credinţă, şi revine acum în târguşorul său natal spre a propovădui contopirea tuturor confesiunilor prin mutarea lui Dumnezeu din biserici şi sinagogi în sufletele oamenilor. Bineînţeles, piesa preia reprezentările violent deformate ale cercului *Gândirii* în aceste probleme. Persecuţiile religioase ar fi forme deturnate ale unei predispoziţii mistice nestinse; ateii s-ar ruga lui Dumnezeu să le ajute a nu crede în el; omenirea ar tânji după o religie universală, eliberată de mărginirile confesionale şi reîntoarsă la fervoarea pură, interioară. Această „veste" se simte chemat să o aducă Iţic Holzfleisch. Dar, prezentându-se la poliţaiul târgului, e reţinut şi acuzat de spionaj şi propagandă subversivă. Părinţii, logodnica, socrul eroului, rabinul şi preotul, convocaţi să-l identifice, sunt convinşi că a înnebunit când aud ce spune. Numai un gardian îi urmăreşte mut vorbele şi e cuprins de o veritabilă exaltare mistică. Indignarea arătată de reprezentanţii familiei, ai statului şi bisericii – la auzul cuvintelor sale – îl descumpănesc pe Iţic. El roagă să fie lăsat din nou pentru câteva minute singur în celulă spre a-şi aduna gândurile. Trimis să-l readucă la anchetă, gardianul constată că ciudatul personaj s-a volatilizat. De dispariţia aceasta inexplicabilă iau act şi ceilalţi; comisarul e stupefiat, paznicul capătă convingerea deplină că a fost martorul unei „minuni" şi pleacă să o anunţe oamenilor. Iţic nu ajunsese, totuşi, decât până la „pragul" ei. Rămas singur cu comisarul, socrul dispărutului îi arată că întreaga asistenţă a fost victima unei halucinaţii colective; arestatul se spânzurase şi uşa deschisă a celulei îi ascundea trupul. Om al

soluțiilor practice, socrul e dispus să scoată autoritățile din încurcătură. Pentru un modest comision, va ascunde leșul printre niște saci cu cartofi, pe care are prilejul să-i transporte, și-l va arunca în apa de la marginea târgului. Astfel, și familia, și rabinul, și preotul, și comisarul vor scăpa de zănaticul a cărei reapariție era de natură să le creeze numai buclucuri. Se trece la executarea operației, în timp ce paznicul explică mulțimii adunate cum a avut loc miracolul. Tulburătoare e economia de mijloace prin care situațiile prezentate pe scenă dobândesc o neobișnuită forță expresivă. Iți aude și vorbește greu la începutul piesei; misterul se lămurește curând: eroul scoate din fiecare ureche câte o piatră prețioasă; altele le extrage din gură, sunt diamante ale unor odoare bisericești. Ele îl făceau surd înainte la cuvântul lui Iehova și Iisus și nu-i dădeau putința să împărtășească suprema lor învățătură: iubirea. Trăirea extatică a „mesajului" adus de Iți se realizează printr-un ingenios ecran măritor. Atenția o concentrează spre el paznicul, care nu spune nimic, dar care, în intenția autorului, trebuie să umple scena. Vorbele rostite se materializează pe figura acestui personaj mut, tipică potențare expresionistă a unei idei exaltante. Originală e mecanica întoarsă a piesei lui V. Voiculescu. Avem de-a face cu o „Verkündigungsdrama", care – cum spuneam – nu numai că substituie complet dialecticii sociale a „omului nou" o alta pur spiritualistă, mistică, dar îi și imprimă, pe linie „gândiristă", o direcție polemică, programatic antimaterialistă. Adevărata revoluție nu poate fi, după autor, decât interioară, sufletească, ea singură propunându-și să creeze imperiul iubirii universale, prin reînvierea unui autentic și generalizat sentiment religios. Dar, urmărind cu atenție lucrurile, observăm că piesa răstoarnă chiar și această dialectică. Am asistat la o falsă „vestire", „minunea" nu a avut loc, totul a rămas doar în „pragul" ei, „revelația" paznicului s-a bazat pe o iluzie. Finalul piesei subliniază natura echivocă a „misterului", contrapunctând starea de fervoare cu un joc paralel, crud, realist. Socrul escamotează cadavrul lui Iți, în timp ce mulțimea invadează smerită locul „minunii".

Șiretul negustor are grijă ca iluzia, ale cărei victime vor deveni, după paznic, locuitorii târgului, să fie întreținută. Comisarului îi spune, trecând pe lângă el: „S-a făcut. Pornim îndată, căci nici dracul nu mai e pe drum. Toți s-au adunat aici". Apoi, pătrunde în mijlocul

oamenilor şi începe să le explice: „Când am intrat eu, se mai simţea aşa un miros de tămâie. Minune, minune mare... aşa o minune" [115].

Activismul social expresionist a găsit un ecou la *Gândirea* numai în lirica lui Aron Cotruş. Ardelean, poetul luptase ca voluntar în armatele imperiale pe frontul italian, unde căzuse prizonier curând după începutul războiului. Că nu-i era total necunoscută o anumită literatură cu acest caracter, ne fac să bănuim traducerile publicate de el în *Rampa*; Cotruş alege versuri din poeţi cehi aflaţi sub o vădită influenţă expresionistă, Milos Irco şi Karěl Doman; ultimul, mai ales, lansează adevărate apeluri activiste:

„Fii revoluţionar, oraşul te cheamă.
O, ascultă!
Fii nicovală, fii ciocan.
Sună!..." [116].

Recenzându-i volumul *Mâine* (1928), Nichifor Crainic [117] îl apropia pe Cotruş de silezianul Petr Bezruc, al cărui traducător în germană şi prefaţator fusese Fr. Werfel. Poetul ardelean îşi arătase şi el gustul pentru temele sociale încă din anii războiului, cu placheta *Sărbătoarea morţii* (1915) [118], plină de ecourile liricii expresioniste a acelui moment. Erau evocate acolo ororile războiului în viziuni apocaliptice, oraşe arzând, păduri secerate, trenuri cărând înapoi oştiri decimate. În spiritul unui Klemm sau Becher, mai cu seamă, Cotruş dă o proiecţie cosmică dezastrelor. Tunurile sunt „negri monştri uriaşi" cu „plămâni de forţe zdrobitoare", cu „creieri de foc" şi suflet „aspru, roşu şi flămând". Prin „bezna înălţimilor", ca nişte „sori duşmănoşi", trec baloane imense care varsă asupra pământului un potop ucigător [119]. Pe străzile lugubre ale oraşelor se întinde pustietatea; oştenii căzuţi în bătălii învie şi mulţimi răzvrătite de stafii se îndreaptă răzbunătoare spre teatre şi palate [120]. Poemul *Nebunul*, datat 1916,

[115] V. Voiculescu, *La pragul minunii (Poem dramatic)*, Buc., 1934, p. 32.
[116] Karel Doman, *Glasul nopţii*, traducere din cehă de A. Cotruş, *Rampa*, VIII, nr. 2119, 1924.
[117] N. Crainic, *„Cronica măruntă", Gândirea*, VIII, nr. 10, 1928.
[118] A. Cotruş, *Sărbătoarea morţii*, Tip. „Concordia", Arad, 1915.
[119] *Ca nişte negri monştri uriaşi, Ibidem*, p. 23-24.
[120] *Pe urma armatelor grozave, Ibidem*, p. 21-22.

din volumul *Versuri* (1925)[121], schițează figurile celor răspunzători de sinistrul măcel, tot în maniera graficii activiste: „negustorii de oameni", „regii banului" iau parte la un „fastuos festin", „obrajii rotunzi", ochii „mai roșii ca sfecla", „plini de-ntuneric" și „mâinile-încărcate de inele" [122]. Mulțimile înșelate sunt cuprinse de mânia vindicativă, devastatoare, din tablourile lui Meidner sau Georg Grosz: „Ca niște-nfuriate hoarde de gorile / Sfărma-vom tot ce creierii umani / Au zămislit în calea lor / De mii de an" (...)" [123]. „În mijlocul largilor piețe, / înălța-vom statuia grozavă, strâmbă, zgrunțuroasă, colosală / A nemărginitei nebunii..." [124] – spune poetul împărtășind aceste porniri distructive: „O, lume ticăloasă și smintită!... / Voi furișa cu mâinile-mi de fier, / Voi furișa cu mlădieri de tigru, / Cu inima-mpietrită, / Un bloc vârtos, enorm, atotputernic / De-ngrozitoare dinamită / La temelia ei..." [125]. Dacă versurile se mai supun oarecum prozodiei tradiționale, imagistica e frenetică și desfide simțul măsurii. Cu volumele următoare, *România* (1920), *Neguri albe* (1920), *Versuri* (1925), *În robia lor* (1926) și *Strigăt pentru depărtări* (1927), factura expresionistă a liricii lui Aron Cotruș se accentuează simțitor. Întreaga structură verbală a poeziilor sale e antrenată de un dinamism violent interior. Versurile se mulțumesc să fie pure explozii de energii, năprasnice, pe care materia le zăgăzuiește chinuitor. De aici rezultă o lirică rezumată aproape exclusiv la strigătele unui suflet mistuit de dorințe cotropitoare: „Cu lăcomia oarbă, cu privirea mea / Să te înmoi, / Să te înfrâng, / Să te-ngenunchi / Și aspru-nlănțuindu-ți nepătrunsul trunchi / Sub sărutări ce-aprind și-ngheață, / Cu pofta mea nebună și semeață, / Cu dinții mei de tigru, / Eu sânii să ți-i sfâșii, / Din inimă secretele să-ți smulg / Viață..." [126]; „Ca un războinic orb, fără picioare, / Ce-aude-n depărtări amețitoare, / Pe pusta fără de hotare, / Un corn prelung sunând, / Chemând, / În oarba noapte-n care mușc; – / Cu inima, cu trupul

[121] A. Cotruș, *Versuri*, Bibl. „Semănătorul", Ed. Librăriei Diecezane, Arad, 1925.
[122] *Ibidem*, p. 52-53.
[123] *Ibidem*, p. 47.
[124] *Ibidem*, p. 48.
[125] *Ibidem*, p. 50
[126] A. Cotruș, *Neguri albe*, Alba Iulia, 1920 (2).

sângerând / Mă răsucesc, mă strâng cu fiecare gând / Delirând / În frigurile asprelor ispite, / Cu nostalgia / De noi cetăţi şi de pământuri cucerite..." [127];

„...Rebel, / Cu ură-ntemniţat / În al nemărginirii bolnav dor / Pe-al neputinţei negre, aspru, pat / Mă-ntorc, / Mă răsucesc, mă zbat / Şi mor / Sub săpături ceţoase şi pustii, / În ocna fără margini / A vecinicei zădărnicii..." [128];

„...Sunt orb şi şchiop şi ciung, / Sunt robul / Revoltelor ce mut mă coc / Şi-al schilavelor stări pe loc... / Va trebui cu chinuri şi sforţări barbare, / Prin noapte cu gândirea-mi să-mi spintec o cărare / Şi în şederea-mi lungă, nostalgică şi grea, / Cu răzvrătitu-mi creier, / De acuma să cutreier / Pământul ăsta vitreg, ce nu-l mai pot umbla..." [129].

Descoperim un adevărat imperialism al sufletului în poezia lui Aron Cotruş. O sete nebună de expansiune simte nevoia să se cheltuiască; tot ce e mărginit constituie pentru ea dureroase oprelişti – hotarele, zarea, inerţia materiei, cuvintele. Discursul liric tinde să devină strictă izbucnire patetică:

„O, a trăi, a trăi!
Risipindu-te cu dărnicie, zi de zi!
O, a străbate ne-mblânzit, biruitor
Ca un năprasnic colonizator..." [130]

Lui Aron Cotruş i se aplică perfect ceea ce spunea Stefan Zweig despre „noul pathos": poetul are sentimentul că-şi rosteşte versurile nemijlocit în faţa unor mase omeneşti şi comunică direct cu sufletul lor, regăsind acel „foc" pierdut, „das nur genährt wird vom Augenblick, vom Gegenüberstehen einer erregten Menge, durch die magische Einströmung von Anspannung und Reiz aus

[127] A. Cotruş, *Neguri albe*, Alba Iulia, 1920, (14).
[128] *Ibidem* (16).
[129] A. Cotruş, *Sunt orb şi şchiop şi ciung, Adevărul literar şi artistic*, II, nr. 23, 1921.
[130] *Ibidem, Neguri albe...* (39).

dem Herzen des Hörers in das eigene Wort"* [131]. „Das neue Pathos – subliniază Zweig – muss den Willen nicht zu einer seelischen Vibration, zu einem feinen ästhetischen Wohlgefühl enthalten, sondern zu einer Tat. Er muss mitreissen, muss die zersprengten Kräfte des Dichters von einst wieder in sich versammeln, muss im Dichter den Demagogen, den Musiker, den Schauspieler, den Redner für eine Stunde wiedererschaffen, muss das Wort vom Papier wieder aufreissen in die Luft, das Gefühl nicht sorgfältig als eine Heimlichkeit dem Einzelenen anvertrauen, sondern in die Gischt einer Masse schleudern. Gedichte von solchem neuen Pathos können nicht schwache passive Menschen schaffen, deren Stimmung von der Umwelt in jeder Minute gewandelt wird, sondern nur Kampfnaturen, die beherrscht sind von einer Idee, vom Gedanken einer Pflicht, die ihre Empfindung aufzwingen wollen, ihre Begeisterung zur Begeisterung der ganzen Welt erheben"** [132].

La Cotruş, gustul colosalului îşi aliază – cum sublinia E. Lovinescu – o „intemperanţă verbală" [133]. E acea „Formlosigkeit" a unei întinse părţi din lirica expresionistă. Versul nu mai suferă

* „care e hrănit numai de moment, de prezenţa în faţă a unei mulţimi iritate, prin fluxul magic care face să năvălească tensiunea şi excitaţia din sufletul ascultătorului în cuvântul vorbitorului."

[131] Stefan Zweig, *Das neue Pathos*, în *Das literarische Echo*, Jg. 11, H. 24 vom 15 September, 1909, Sp. 1701-1709; după *Expressionismus*; *Der Kampf um eine literarische Bewegung*, Hrsg. von Paul Raabe, „Sonderreihe d.t.v.", München, 1963, p. 15-16.

** „Noul patos nu trebuie să conţină voinţa de a trezi o vibraţie sufletească, un sentiment de fină satisfacţie estetică, ci îndeamnă la faptă. El trebuie să antreneze, trebuie să readune în sine puterile împrăştiate ale poetului de altădată, trebuie să învie iarăşi în poet, pentru o oră, pe demagog, pe muzician, pe actor, pe orator, trebuie să smulgă cuvântul de pe hârtie şi să-l ridice în aer, să nu împărtăşească cu grijă sentimentul ca o taină insului singur, ci să-l azvârle în vâltoarea unei mase. Poezii de un asemenea patos nou nu pot să le creeze oameni slabi, pasivi, a căror stare de spirit o schimbă în fiecare minut lumea înconjurătoare, ci numai naturi luptătoare care sunt stăpânite de o idee, de gândul unei datorii, care vor să-şi impună impresiile lor, să ridice însufleţirea lor la însufleţirea întregii lumi..."

[132] *Ibidem*, p. 18.

[133] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, *ed. cit.*, vol. III, p. 383.

nici o prelucrare, ci ajunge să fie lăsat a se năpusti furios, cu opintiri surde, scrâşnite, năvalnice, de mari energii comprimate:

„Din fumul ăstor vechi cetăţi mişele,
Din prafuri groase, reci,
De muzee, de străvechi biblioteci,
Cu porniri sălbatice, rebele,
Făr-a mă opri prea mult la vreo răscruce,
Mă duc
Spre landele nemărginite,
Spre codrii uriaşi şi cântători ai libertăţii mele..." [134]

Apare, cum se vede, şi opoziţia între impulsurile primare ale vieţii şi produsele civilizaţiei. Aron Cotruş invocă puterile mute care sălăşluiesc obscure în făpturi şi elemente, „bivolii" purtând în ochii lor o „nepătrunsă noapte":

„...Pe şesul cenuşiu, prin sclipitor noroi,
Se mişc-ursuzi, cu paşi înceţi greoi,
Prin stuful de la margine de baltă...
Noroiul încă jilav, în apus,
Le dă un luciu straniu de nespus
De monştri-aduşi din lumea cealaltă. –
Şi-amurgul pe spinări li se răsfrânge,
În fulgerări şi străluciri de sânge..."
*(Bivolii)* [135]

„muntele", propunându-i omului o mereu sfidătoare măsurare de tării:

„Spre tot mai sus
Cu pas supus
Pe urma râvnei mele – năzdrăvană-ogarcă –
Cu suişurile-n mut război vânjosu-mi trup se-ncearcă,
Prin codrii răcoroşi ce mă cunosc de mult
Şi copacii ca pe-o gardă şi-i înşiruie

[134] A. Cotruş, *Neguri albe...* (45).
[135] *Idem, Versuri, ed. cit.*, p. 14.

Prin codrii neguroși ai gândului haiduc, ce vrea să biruie...
Munte!
Va putea iubirea și răbdarea mea de fier
Să te înfrunte?
Va putea să smulgă lacom toate sevele și tainele din tine?
Să-ți smulgă-n foamea-i fără de hotare
Bogăția, sufletul, eterna nepăsare?!"
*(Către cer)* [136]

„Noul patos" cheamă acumularea de epitete ale grandiosului în înșiruiri nestăvilite. Curios, fluxul exaltant al graiului vaticinar nu-l creează aici, ca în limbajul „esențializat" al poeziei expresioniste germane, suprimarea adjectivelor, ci, dimpotrivă, rostogolirea lor torențială: „roșu, viu, clocotitor, nostalgic, milenar, sânge cald, sânge scump, nerăzbunat de frate..." [137]; „sălbatică, enormă catedrală, cu ferestre larg deschise-n infinit, singurătate!" [138]; „prieten uriaș, potrivnic, surd, despotic, munte!" [139]. Totul devine imens, plural, atotcuprinzător, tinzând către imagini sintetice, rezumate prin câteva linii dure, apăsate.

„...O plecările, plecările, plecările,
Din toate porturile și din toate gările,
Pe toate mările, spre toate depărtările,
Spre toate țintele și așteptările...
Spre marginile sufletului meu – flămândului..."
*(O plecările, plecările)* [140]

Neobișnuit e și accentul local pe care-l capătă la Aron Cotruș mesianismul social. Poezia activistă germană a avut – cum se știe – o pronunțată coloratură internaționalistă; pentru Becher, Klemm, Ehrenstein sau Otten, războiul mondial reprezenta o crimă împotriva „iubirii universale", un martiraj al Omului de pretutindeni. Aron Cotruș aparținea, însă, unui popor oprimat, al românilor ardeleni,

[136] A. Cotruș, *Versuri*, p. 10-11.
[137] *Singurătate, Ibidem*, p. 27.
[138] *Nebunul, Ibidem*, p. 53.
[139] *Către cer, Ibidem*, p. 10.
[140] *Ibidem*, p. 12.

care aşteptau ca înfrângerea Puterilor Centrale să le aducă împlinirea vechiului lor vis, alipirea la patria mumă. Pentru ei, idealul libertăţii şi unităţii naţionale prima momentan faţă de revendicările sociale. Cu toate calamităţile lui, războiul nu fusese, apoi, defavorabil României, nevoia consolidării noului stat întregit făcea suspecte de subversiune ideile care nu-i veneau în întâmpinare. La *Gândirea*, această optică îi apropiase chiar pe colaboratorii revistei, fiindcă, din primul ei număr, noua publicaţie făgăduia să apere „românismul" de care „spiritul internaţionalist" al vremii i-ar împinge pe mulţi să se „lepede" cu o prea „umanitară generozitate" [141]. Ezitarea între astfel de tendinţe limitative şi temele predilecte ale literaturii activiste se remarcă de la început în lirica lui Aron Cotruş. Poemul *România* [142] conjugă descrierea ororilor războiului cu glorificarea eroismului ostaşilor căzuţi pentru întregirea ţării şi văzuţi ca „supraoameni". Pe autor îl obsedează ideea împlinirii unui destin naţional: „...un gând mai violent, mai ne-mpăcat / Ca lepra ori ca ciuma, / Mă chinuie şi-acuma, / Mă chinuie, mă sfâşie mereu, / Îmi izbeşte carnea, creierul aprins: / Vor fi oare vane / Durerile-ţi, sforţările-ţi, supraumane, / O neam al meu?!" [143].

E interesant cum, în canalizarea mesianismului acestuia naţional spre opera de înfrăţire universală, poetul putea regăsi imagistica şi patosul liricii activiste:

„...Sămânţa fermecată ce-o aduce / O flacără mai splendidă ca toate / În marşul vast, / Tumultuos, / Sublim, / Biruitorul marş al omenirii... // Mugi-va ca o mare furtunoasă, / Va respira cu toţi plămânii-i aspri, creatori, / Viaţa multitudinară pretutindeni..." [144].

Nu lipseşte nici viziunea utopică a unei Românii, clocot de energii constructive proletare:

„...Clădiri ameţitoare de piatră şi de fier, / Ciclopice-afumate, fierbinţi zgârâie-cer, / Ale enormei munci fantastice palate, / Prin zeci şi zeci de vaste cetăţi electrizate / Vor înghiţi dimineaţa spre-a libera-n amurg, / Vor înghiţi-n amurg spre-a libera în zori, / Atâtea

[141] *„Cronica măruntă"*, *Gândirea*, I, nr. 1, 1921.
[142] A. Cotruş, *România* (poem), Tip. „A. Muresianu", Braşov, 1920.
[143] *Ibidem*, p. 18.
[144] *Ibidem*, p. 27.

milioane de aspri muncitori, / Cu pași de împărați, cu ochi fulgerători, / Cu brațele ca niște teribile ciocane, / Cu piepturi de granit, / Cu inimi largi, profunde ca clopote de-alarmă, / Cu creierii vulcanici" [145].

Pe Aron Cotruș, poet al mulțimilor posedate, îl încălzește mai cu seamă dramatismul destinului național. Dacă războiul fusese o epocă de mari încercări, pacea părea să nu le mai iște. De aceea îl vedem pe poet căutându-și rațiunile unui nou mesianism. În *Strigăt pentru depărtări* [146], acestea ajung să fie pur și simplu născocite, Cotruș simțind chemarea de a trăi o ipotetică suferință a fiilor neamului său, aflați încă sub stăpâniri străine. Poetul „luptă", „rabdă", „se zbate", „se-aprinde", „arde cu jind", „cu patimă sălbatică". Îndată își imaginează o dramatică și secretă luptă iridentă la care vrea să fie părtaș. Acestor frați din depărtări – izbucnește el – „o, cum aș vrea / în fiecare vorbă-a mea / să le ascund cu grijă tăinuită; / fier, plumb, oțel și dinamită, / răbdare de granit, / curaj nebiruit / să le trimit / printre străji pe drum oprit, / pe drum tăinuit" [147].

Reala vocație activistă își descoperă, însă, după astfel de bâjbâieli, o expresie autentică, poetul reușind să dea glas revoltei sociale printr-o reprezentare dramatică a destinului național. Neamul românesc se confundă astfel cu străvechea mulțime iobagă care îndură de secole o veșnică asuprire. Formele acesteia cunosc diverse schimbări, nu și fondul; minerii exploatați nu sunt alții decât foștii truditori pe pământurile grofilor; neamul a rămas robit, și poetul își găsește menirea în a-i vesti o amenințătoare ridicare.

Cu volumele *Mâine* și *Printre oameni în mers* (1933), lirica lui Aron Cotruș ia un aspect impersonal de voce din mulțime, dar o voce dârză, răspicată, tunătoare, care adună în ea rezumate gândurile, simțămintele și vrerile milioanelor. Poetul devine un exponent și vorbește în lozinci azvârlite sfidător:

„Ai noștri sunt acești munți
pietroși, mănoși, cărunți,
căci noi ne-am cățărat pe ei spre cer,

[145] A. Cotruș, *România* (poem), Tip. „A. Muresianu", Brașov, 1920, p. 29.
[146] A. Cotruș, *Strigăt pentru depărtări*, Bibl. „Asociației culturale din Banat", nr. I, Timișoara, 1927.
[147] *Ibidem*, p. 6.

noi le-am deschis adâncurile de aur şi de fier
şi-am suferit prin ei pe ploi şi ger [...]
noi le-am spintecat uriaşele pântece,
noi le-am proslăvit frumuseţile-n cântece
şi le-am cunoscut sufletul şi furtunile mai bine
ca oricine..."
*(Ai noştri sunt aceşti munţi)* [148]

Simbolul sufletului acestuia răzvrătit, în care s-au adunat seculare obide şi îndârjiri teribile, e Horia, capul răscoalei iobage din 1784, invocat cu neegalată putere incendiară a frazării aspre, tăioase, ca o chemare de manifest:

„...de jos
te-ai ridicat drept, pietros, viforos,
pentru moţi,
pentru cei săraci şi goi, pentru toţi...
şi-ai despicat în două istoria –
ţăran de cremene
cum n-a fost altul să-ţi semene,
Horia!
. . . . . .
uriaş domn,
pe-al adâncurilor noastre sfâşiat somn,
pe-al răzmeriţelor roşu praznic, –
mai roşi-vei, oare, vreodat' năprasnic,
acestui neam – viaţa şi istoria
tu,
munte
al vrerilor noastre celor mai crunte,
Horia!"
*(Horia)* [149]

Imagistica nu străluceşte aici, nici plasticitatea cuvântului. Funcţia principală poetică o preia patosul activist. Lirismul ţâşneşte

[148] A. Cotruş, *Mâine*, Craiova, 1928, p. 4.
[149] *Ibidem*, p. 15-16.

din zbuciumul forţei elementare care poartă, efectiv, vorbele ca pe nişte bolovani într-un torent bubuitor. Chiar când vocile se individualizează (*Pătru Opincă*, *Minerul*, *Ion Codru*, *N-am tată, n-am mamă*), nu fac decât să strige tot suferinţa unui suflet colectiv. Portretul devine generic, sintetic, realizat prin câteva trăsături sumare, dar decise, sigure, expresive, în maniera colţuroasă şi patetică a sculpturilor lui Barlach: „Io, Pătru Opincă, / ţăran fără ţarină, / plugar fără plug, / ciurdar fără-o vită..." [150]; „Io, / Ion Ciura, / neam de mineri români, / flămând, fără lucru de nouă săptămâni..." [151]. Gesturile sunt înfăţişate ca izvorând dintr-o revoltă ancestrală, pe care o perpetuează o eternă injustiţie şi care capătă un sens simbolic. Pătru Opincă suduie „vârtos, porcăreşte", şi scuipă pe „toată rânduiala asta" [152]. Ion Ciura se pregăteşte să-şi aşeze sub burtă „o pită de dinamită" [153]. Fabrica e văzută măcinând lacomă, „chiuind" şi „urlând", existenţele. Între muntele de aur şi pâinea amară a minerilor se duce o „luptă nebună" [154]. Conflictele sociale apar ca încleştări de energii sălbatice, pornite pe distrugere reciprocă. Poetul adresează gloatei îndemnuri subversive, căutând să-i inculce conştiinţa forţei ei:

„Ioane,
eşti unul –
poţi fi milioane –
vrerile tale ne-nfrânte
să nu le-nspăimânte
nici temniţa, nici tunul..."
*(Ion)* [155]

Tonul devine profetic; Cotruş întrevede apropiate răsturnări epocale şi vesteşte vremurile unor aşezări noi, egalitare: „Cine dintre toţi / s-o ivi ca un munte, / strâmbătatea s-o-nfrunte, / s-o

[150] *Pătru Opincă, Ibidem*, p. 20.
[151] *Minerul, Ibidem*, p. 26.
[152] *Ibidem*, p. 21.
[153] *Ibidem*, p. 26.
[154] A. Cotruş, *Printre oameni în mers, Sosnowiec*, 1933, *În Fabrică*, p. 35-36.
[155] *Idem, Mâine, ed. cit.*, p. 24.

arunce-ntre roți!! / Să fie-același cer / pentru plugar, pentru boier, / pentru-mpărat, pentru miner" *(În fabrică)* [156]. E lansată chiar lozinca exproprierii expropriatorilor în aceleași formulări aprige:

„...făr-a-ntreba pe cineva,
voi pune mâna, voi lua
tot ce-a rodit din truda-mi grea..."
*(Făr-a-ntreba)* [157]

Radicalismul acesta era încălzit de curajoasele lupte pe care le dădea proletariatul român în anii '33. Religia vitalismului frenetic și mesianismul naționalist vor împinge curând, însă, activismul social al liricii lui Cotruș către fascism. În volumele *Țară* (1937) și *Minerii* (1938), poetul va ajunge să facă apologia omului providențial, născut cu misiunea de a conduce:

„...din mulțimile oarbe unu s-alege
gândul lui: rege...
vorba lui: lege...
vrerea-i platoșe de neînfrânt...
pasul lui, cutremur de pământ" [158].

Asemenea formule, rezumând perfect doctrina statului totalitar, au fost învestite să traducă propagandistic lozincile politice ale mișcării legionare. Energetismul năprasnic va coborî în volumele *Peste prăpăstii de potrivnicie* (1938) și *Rapsodie dacă* (1942) până la glorificarea războiului de cotropire.

Evoluția lui Aron Cotruș se aseamănă ideologic cu aceea a unor poeți expresioniști germani ca Johst, Bronnen sau Heynicke, care au aderat la nazism.

Semnificativ e că și lor activismul social le-a apărut, „utopic" și „abstract" după o foarte scurtă vreme. De aceea, au căutat să-i dea un conținut, nu „rațional", ci „organic", „vital". „Ein 1919 geschriebener Aufsatz – ne atrage atenția Walter Sokel – zeigt Johsts Wandlung vom aktivistischen Universalismus zur nazionalen «Ge-

[156] A. Cotruș, *Printre oameni în mers, ed. cit.*, p. 56.
[157] *Ibidem*, p. 47.
[158] *Minerii*, Buc. 1938.

sinnung der Grenzen». In diesem Aufsatz ruft er nach der Integrierung des Geistes mit den menschlichen Organismus, besonders dem Blut. Ein Ideal, das den menschlichen Lebensstrom, das Blut nicht berücksichtigt, wird verdammt. Wie Unruh die Synthese von Geist und Herz fordert, so fordert Johst die Synthese von Geist und Blut, doch mit völlig andern Akzent. Während Unruh der universal-gesinnte Humanist und Pazifist bleibt, gibt sich Johst der Mystik vom «Blut und Boden» hin und wird zum fanatischen Anhänger der neuen Barbarei"* [159].

Şi pentru Heynicke, „poporul" („das Volk") era cu totul altceva decât „mulţimea" („die Masse"). Şi el credea că distinge astfel o noţiune cu rădăcini adânc înfipte în concretul vieţii de o abstracţie intelectuală, scriind:

„Das Volk stirbt nie!
Aus ihm allein gebiert sich neue Menschheit,
Nicht aus den blassen Literatenfratzen dieser Tage,
Die schon veraltet, wider uns, die Jugend stehn"** [160].

Imaginea unui neam etern oprimat, a cărei voce răzvrătită Aron Cotruş se face, ia naştere printr-un proces mental analog. Similară ajunge apoi şi alunecarea poetului de la activismul său social cu accente revoluţionare la mesianismul naţionalist fascizant.

Tot Walter Sokel remarcă: „Im Gegensatz zu der geruhsamen bürgerlichen Welt erhob der Nazismus das Leben zu fieber-

* „Un articol scris în 1919 indica evoluţia lui Johst de la universalismul activist la «concepţia naţională a limitelor». În acest articol el face apel la punerea de acord a spiritului cu organismul omenesc, îndeosebi cu sângele. Un ideal care nu ia în consideraţie fluxul vieţii, sângele, devine blestemat. Aşa cum Unruh reclama sinteza dintre spirit şi inimă, aşa reclamă Johst sinteza dintre spirit şi sânge, dar cu complet alt accent. În timp ce Unruh rămâne umanistul şi pacifistul universalist convins, Johst se dăruie misticii «sângelui şi gliei» şi devine partizanul noii barbarii".

[159] W. Sokel, *op. cit.*, p. 256.

** „Poporul nu piere niciodată!
Din el singur se naşte omenire nouă,
Nu din mutrele spălăcite ale literaţilor de azi,
care de pe acum îmbătrânite ni se opun nouă, tinereţii."

[160] Kurt Heynike, *Rhythmen gegen die Falschheit, Die Erhebung, II* (1920), după W. Sokel, *op. cit.*, p. 257.

hafter Intensität und verlieh dem Alltäglichen grellen Anstrich. Er löschte das Fur-Sich-Sein der Person aus, das auch der Expressionismus gehasst und verachtet hatte, und erstickte die Isolierung in einer Orgie kollektiver Feste. Gleichzeitig bestätigte er die Einsicht des späten Expressionismus, der erkannt hatte, dass der Utopismus der aktivistischen Phase an eine vorhandene objektive Realität geknüpft werden müsse, wenn er nicht untergehen oder entarten sollte. Diese Realitätwar die nationale, rassische und sprachliche Gemeinschaft Grossdeutschlands, die der Nazismus etwa um die gleiche Zeit zu fordern begann. Die Vereinigung von Spätexpressionismus und Nazismus war infolgedessen weder ein zufallsereignis noch eine Umkehrung des expressionistischen Stroms, sondern eine natürliche Fortführung fundamentaler expressionistischer Tendenzen"* [161].

Explozia instinctelor, cultul elementarității biruitoare asupra intelectului, „rasputinismul" – cum spunea Mihai Ralea – îndeosebi, au câștigat tot mai mult teren și la *Gândirea*, după 1930, pe măsură ce „autohtonismul" trecea în ideologia grupării înaintea „spiritualismului" și revista își accentua orientarea spre dreapta. „Sensul" tradiției culturale românești – sublinia cu energie Nichifor Crainic, în 1929 – l-ar fi dat ortodoxia. Dar, în chiar această aprinsă pledoarie programatică a sa pentru spiritualitate, „fatalitatea etnică" sfârșea prin a juca un rol hotărâtor. E de observat că și expresionismul începe să fie privit la *Gândirea* altfel. El încetează să mai răspundă aspirației generale către „absolut" a sufletului omenesc contemporan, nefiind, în „paradoxalul său caracter de plastică a abstractului, de proiecție

* „În opoziție cu lumea tihnită burgheză, nazismul avea să ridice viața la o intensitate febrilă și să împrumute cotidianului o coloratură stridentă. El desființă stilul personal de a trăi pentru sine, pe care și expresionismul îl urâse și îl disprețuise, și înăbuși izolarea insului într-o orgie de serbări colective. În același timp, el întări opinia expresionismului târziu, care recunoscuse că utopismul fazei activiste trebuia să fie legat de o realitate prezentă obiectivă, dacă nu voia să piară sau să degenereze. Această realitate a fost comunitatea națională, rasială și de limbă a Marii Germanii, pe care nazismul cam în același timp începu să o invoce. Unificarea expresionismului târziu cu nazismul nu avea să fie, datorită motivelor de mai sus, nici un fapt întâmplător și nici o deturnare a curentului expresionist, ci o continuare firească de tendințe expresioniste fundamentale."

[161] W. Sokel, *op. cit.*, p. 278-279.

obiectivă a subiectivului, altceva decât produsul geniului metafizic german" (!) [162]. „Specificul" trece acum pe primul plan, și amintirea oricărei înrudiri a literaturii promovate de ea cu curentele literare europene îi displace *Gândirii*. Un an mai târziu, Oscar Walter Cisek e felicitat pentru că în proza lui nouă, „elastică și suculentă", n-a mai rămas nici urmă din silniciile de rigoare ale expresionismului" [163]. Simbioza inițială se rupe, spre a îngădui instalarea aceleia asupra căreia ne atrage atenția Walter Sokel. Pentru o bună parte a colaboratorilor *Gândirii*, porniți pe drumul mesianismului naționalist fascizant, ca și pentru alții, ca Blaga sau Adrian Maniu, nedispuși să-l urmeze, venea ceasul inevitabilei despărțiri.

[162] N. Crainic, *Sensul tradiției...*
[163] N. Crainic, „Cronica literară", *O.W. Cisek, Gândirea*, X, nr. 1-2, 1930.

## LA „CONTIMPORANUL"

Al doilea cerc intelectual românesc, de care expresionismul și-a legat destinul pe meleagurile noastre, a fost cel constituit în jurul revistei *Contimporanul*. Ea a apărut din 1922 până în 1932 (cu intermitențe), sub conducerea lui Ion Vinea, și a avut o orientare net avangardistă, nu s-a mulțumit să publice doar texte literare, ci a organizat și numeroase expoziții și „demonstrații" de „artă nouă". *Contimporanul* s-a intitulat „organul constructivismului românesc", termenul acesta cercul revistei socotindu-l mai nimerit pentru a-i defini crezul și a sublinia ținta pe care gruparea o urmărea. Era vorba de o rupere radicală cu tradiția „reproducerii naturii", în literatură, pictură sau sculptură; unui asemenea obicei perimat urma să-i ia locul o strădanie „constructivă" de a crea forme pure, pe care spiritul să le elaboreze, conducându-se după legile lor imanente și funcționale, așa cum proceda el în arhitectură sau în industria modernă. Pornindu-se de aici, tendințele *Contimporanului* au fost calificate repede drept „futuriste" și „cubiste". E adevărat că publicația a întreținut legături strânse cu reprezentanții acestor curente; Marinetti a și vizitat Bucureștii în 1931 și a fost primit de „constructiviști" ca un Dumnezeu. Dus să vadă incendiul sondei de la Moreni (spectacol parcă anume aranjat pe gusturile lui), el și-a publicat în *Contimporanul* impresiile culese cu acest prilej, făcându-i, după cum avea obiceiul, pe toți scriitorii și artiștii români, „futuriști". Acordat în chip atât de generos, titlul îl primea până și regina țării. În fața giganticului foc, Marinetti își imagina colegii rupând rândurile „cu sărituri mediteraneene" și dedându-se imediat unor activități corespunzătoare artei noi: „Sculptorița Pătrașcu... sculptează de-a dreptul în jăratic. Codreanu (Mihai – n.n) elansează ideal sinteza flăcării. Iancu înalță arhitecturi de neon. Maxy precizează formele veloce ale mobilelor și intensifică raza lămpilor sale. Minulescu

ritmează versuri albe terenurilor petrolifere, nesfârşite tuburi inelare ce aleargă. Privighetorile lui Voronca discută cu ale lui Vinea şi cu ale frumoaselor regine poete asupra priorităţii unei imagini de lansat în apropiata lună plină" [1].

Dar toate aceste manifestări, mai gălăgioase şi mai uşor identificabile, au împiedicat să se observe cât datora programul *Contimporanului* esteticii expresioniste. De fapt, „constructivismul" pe care cercul l-a practicat avea foarte multe puncte comune cu aşa-numita „Sturmlehre". Propagatoarea ei principală, cunoscuta revistă germană expresionistă, s-a bucurat de o publicitate stăruitoare în paginile *Contimporanului*. Aproape fiecare număr din *Der Sturm* e recenzat, directorul lui, Herwarth Walden, fiind prezentat ca „omul tuturor îndrăznelilor" şi „îndrumătorul pentru încă mult timp al gustului artistic de elită şi al talentelor surprinzător de puternice" [2]. Cu acesta, câţiva dintre alcătuitorii grupului de la *Contimporanul* (pictorii Marcel Iancu, Mattis Teutsch şi M.H. Maxy) întreţineau vechi relaţii amicale; el le reprodusese în *Der Sturm* gravuri şi desene, pe ultimul ajutându-l – cum am spus – să-şi deschidă chiar o expoziţie la Berlin, sub auspiciile revistei. *Contimporanul* numără printre colaboratorii săi permanenţi o mulţime de membri ai cercului „Sturm"; publică, astfel, în repetate rânduri, versuri trimise de Hans Arp, reproduceri după sculpturile aceluiaşi, pânze şi colaje, vestitele „Merz"-uri pe care le confecţiona Kurt Schwitters. Ei nu lipsesc nici din expoziţia internaţională organizată de Marcel Iancu la Bucureşti, în 1924, cu participarea şi a lui Paul Klee. Revista dăduse – am văzut – traduceri româneşti şi din contestatul August Stramm, cu a cărei descoperire grupul „Sturm" se mândrea îndeosebi şi îl socotea poetul cel mai reprezentativ pentru tendinţele sale. La demonstraţiile de artă nouă ale *Contimporanului* se recitau versuri din Walden; numărul special închinat de revistă teatrului (55-56, 1925) îi făcea o largă popularitate lui Tairoff, despre care alt propagator a ceea ce s-a numit „die Sturmlehre", Lothar Schreyer, avea să spună că a fost

[1] F.T. Marinetti, *Incendiul sondei de la Moreni (L'incendio della sonda)*, *Contimporanul*, X, nr. 96-97-98, 1931.

[2] *Contimporanul*, VI, nr. 72, 1927.

„der grosse expressionistische Meister". Interesul e reciproc; *Der Sturm* nu numai că îi face la rândul său publicitate *Contimporanului*, dar închină chiar un număr întreg literaturii române moderniste [3].

Prietenii lui Marcel Iancu și Ion Vinea au întreținut, de asemenea, legături foarte strânse cu grupul scriitorilor și artiștilor maghiari din jurul revistei „activiste" *MA* (*Astăzi*), scoasă la Viena după înfrângerea revoluției ungare [4]. Doi dintre întemeietorii publicației, Kassák Lajos și Tamás Aladár, încredințează frecvent spre tipărire *Contimporanului* versuri și articole doctrinare. Totodată, *MA* publică poezii de Ion Vinea. Gruparea maghiară nu era nici ea străină de principiile pe care le susținea în artă și literatură *Der Sturm*. Ele sunt proprii esteticii expresioniste, așa cum am învățat să o cunoaștem, dar o notă particulară le-o dă rolul capital chemat să-l joace în cadrul lor tocmai actul „constructiv". Între ceele două tendințe contradictorii ale curentului, către „reine Form" și „reine Formlosigkeit", la *Der Sturm* a precumpănit prima. Herwarth Walden și secundații săi principali, Lothar Schreyer și Rudolf Blümner, au elaborat o întreagă teorie a căilor prin care o „viziune" poetică sau plastică devine o „operă artistică", „ein Kunstwerk"; aceasta era, după ei, rezultatul „structurării" („der Gestaltung") anumitor impulsuri lăuntrice, și nicidecum al reproducerii lucrurilor din natură. Convingerea că orice imagine statică e falsă, deoarece contrazice legea vieții, mișcarea, cultul dinamismului, au făcut ca „die Sturmlehre" să se asemene efectiv în multe privințe cu estetica futurismului și a cubismului. Herwarth Walden și-a desfășurat la început activitatea mână în mână cu Marinetti. Alături de acesta străbătea, în mașină, străzile Berlinului, împrăștiind manifeste și strigând „Eviva Futurista!". *Der Sturm* a publicat în traducere germană principalele texte teoretice ale lui Marinetti. Cele două mișcări prezintă asemenea apropieri, încât unii cercetători sunt azi înclinați, pur și simplu, să le identifice. „Für Walden – scrie Armin Arnold – waren anfänglich Marinettis Wünsche Gebote, die befolgt werden mussten, was Marinettis Briefe an Walden

[3] *Der Sturm*, aug.-sept. 1930.
[4] *O mișcare modernă în exil, Contimporanul*, III, nr. 46 și 49, 1924.

beweisen"* [5]. Chiar la Benn întâlnim formulări menite să întărească o astfel de opinie („Der Futurismus als Stil auch Kubismus genannt, in Deutschland vorwiegend als Expressionismus bezeichnet..."**) [6]. Faptul nu trebuie să ne mire; Rudolf Blümner însuşi se întreba, în 1921, ce deosebeşte „abstractismul" lui Kandinsky de „cubism" şi – după o lungă analiză – concluziile la care ajungea erau categorice: nici o contradicţie principală nu există între aceste două formule artistice. *„Die Sturmlehre"* ar îngloba şi principiile esteticii cubiste; ne aflăm, practic, în faţa unor tendinţe cu o ţintă comună: „Die «Kubisten» gennanten Maler – scrie Blümner – wollen dasselbe wie Kandinsky, und es gibt nur einen einzigen Unterschied, der mehr zufällig als wesentlich ist: die Kubisten machten den Organisationswillen deutlicher, sichtbarer, äusserlich erkennbarer als Kandinsky"*** [7].

Înrudirile grupului „Sturm", ca tendinţă, cu cercurile futuriste şi cubiste au fost într-adevăr foarte numeroase şi intime. Dar şi natura deosebirilor e mai adâncă decât îşi închipuia Blümner şi sunt tentaţi să şi-o reprezinte azi unii cercetători. „Die Sturmlehre" rămâne o estetică în esenţă expresionistă, ceea ce o readuce peste toate preocupările „formale" la un fond originar, extatic, vitalist şi iraţionalist. Cum devine „artistică" o impresie – se întreabă Blümner? Răspunsul lui nu lasă loc nici unui dubiu. Prin prefacerea datului trăit („individuell Erlebtes") într-o „viziune". Şi cum ajung să alcătuiască o operă de artă diferitele elemente formale la care apelează un astfel de act, în chip necesar abstractiv? Prin raporturile obiective născute între ele. Şi cine le dăruieşte puterea de a acţiona asupra noastră? Numai

* „La început, pentru Walden, dorinţele lui Marinetti erau porunci care trebuiau să fie urmate, ceea ce o dovedesc scrisorile lui Marinetti către Walden."

[5] Armin Arnold, *op. cit.*, p. 15.

** „Futurismul ca stil, numit şi cubism, în Germania cunoscut, mai ales, ca expresionism...."

[6] Gottfried Benn, *Bekenntnis zum Expressionismus*, în *Deutsche Zukunft*, 5 November 1933, S. 15-17; după *Expressionismus: Der Kampf um eine literarische Bewegung*, *ed. cit.*, p. 237.

*** „Pictorii denumiţi cubişti voiau acelaşi lucru ca şi Kandinsky şi există numai o singură deosebire care este mai mult întâmplătoare decât esenţială între ei: cubiştii făceau voinţa de organizare mai evidentă, mai vizibilă, exterior mai recognoscibilă decât Kandinsky."

[7] Rudolf Blümner, *Der Geist des Kubismus und die Künste*, Berlin, 1921; după Paul Pörtner, *Literatur-Revolution* (1910-1925) (Dokumente-Manifeste-Programe, *Zweiter Bd. zur Begriffsbestimmung der Ismen*, Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied am Rhein, Berlin-Spandau, 1961, p. 119).

ritmul, răspundea Blümner: „Wir beziehen die Erscheinungsformen unwillkürlich aufeinader. Und was ist die Folge dieser Beziehungen und Formen und dieser Beziehungen unserer Sinne? Weiter nichts, als die Erkenntnis dieser Beziehungen. Erkenntnis ist noch kein Erlebnis. Erlebnis ist Erkenntnis von Lebendem"* [8]. Singur ritmul poate însufleţi nişte raporturi abstracte, moarte, nu realmente, fireşte, ci în spiritul nostru. Convingerile de mai sus le aveau şi futuriştii, şi cubiştii. Expresionist, însă, este factorul ultim, „cosmic", „vital", „originar", la care Blümner, ca şi Walden sau Schreyer, ajunge să reducă ritmul. Prin ce îl recunoaştem pe acesta nu poate nimeni să spună: „Den Rhythmus können wir nur erleben, nie können wir ihn erklären. Wir hören das Herz schlagen, wir fühlen das Herz schlagen, wir sehen das Herz schlagen. Warum es schlägt, wissen wir nicht. Das Herz des Kunstwerks höre ich nicht, fühle (mit dem Tastsinn) ich nicht, sehe ich nicht. Ich kann es nur empfinden. Das Herz des Menschen ist der Maßstab der Kunst... Formen treten zueinender in Beziehungen. Fühle ich durch diese Beziehungen mein Herz schneller schlagen, mein Blut erwärmt, dann ist in der Beziehung Bewegung, Rhythmus, Leben. Mehr kann kein Mensch sagen. Der Ursprung bleibt mystisch..."** [9].

Se lasă surprinsă în asemenea fraze o ambiguitate pe care o conţinea „die Sturmlehre". Expresionistă în esenţă, teoria artistică elaborată de Walden şi de amicii săi rămâne antiintelectualistă. Ca urmare, ea se întoarce pe o cale deturnată la „natură", oricât de vehement respingea imitarea acesteia, fiindcă a acorda principala

* „Noi punem involuntar în legătură unele după altele formele ce ni se înfăţişează şi care e urmarea acestor raporturi şi forme şi acestor relaţii ale simţurilor noastre? Nimic în plus decât recunoaşterea acestor legături. Recunoaştere nu este şi trăire. Trăire este recunoaştere a ceva viu".

[8] Rudolf Blümner, *Der Geist des Kubismus und die Künste*, Berlin, 1921; după Paul Pörtner, *Literatur-Revolution* (1910-1925) (Dokumente-Manifeste-Programe, *Zweiter Bd. zur Begriffsbestimmung der Ismen*, Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied am Rhein, Berlin-Spandau, 1961,, p. 124.

** „Ritmul putem numai să-l trăim, niciodată nu putem să-l explicăm. Auzim inima bătând, simţim inima bătând, vedem inima bătând. De ce bate, nu ştim. Inima operei de artă nu o aud; nu o simt cu simţul pipăitului, nu o văd. Pot numai să o percep. Inima omului este etalonul artei. Formele intră în raporturi unele cu altele. Simt prin aceste raporturi inima mea bătând mai repede, sângele meu încălzindu-se, atunci există în raporturi mişcare, ritm, viaţă, Mai mult nu poate nici un om să spună. Originea fenomenului rămâne mistică".

[9] *Ibidem*, p. 125-126.

importanţă „ritmului" – şi a-l identifica apoi cu „viaţa" – nu înseamnă altceva. În fond, arta urma să exprime tot o „realitate", dar supraindividuală, primordială, a pulsaţiei cosmice universale. Alfred Döblin, împreună cu care Walden a scos iniţial *Der Sturm*, are o reacţie foarte elocventă, în acest sens, faţă de romanul lui Marinetti, *Mafarka le Futuriste*. Ea constituie practic, la oricâte menajamente ar recurge, o respingere a teoriei „cuvintelor în libertate". În scrisoarea deschisă pe care i-o adresează, Döblin îi reproşează lui Marinetti tocmai lipsa de *viaţă* a textului naraţiunii. Faimosul „tempo" futurist nu izbuteşte să ne aducă în inima unei realităţi, rămâne simplă vorbărie: „Was sagt mir Ihr adjektiv-befreites, verbloses, adverbloses: «Feldherr – Insel», das sonstige Hintereinander unverbundener Substantive, die blank vorübertreten wie geschorene Pudel? Es bleibt alles, fast alles im Unbestimmten. Leeren schweben: mir besagt «Feldherr» nichts, der Zusatz «Insel» macht es nicht besser – in Ihrem Kopfe steckt alles vielleicht richtig, aber es ist nicht herausgekommen, noch nicht gedichtet, zu sprechlicher Realität gediehen – ob mit, ob ohne Perioden ist mir gleich". „Ich will nicht nur fünfzigmal: «trumb-trumb, tatetereta» etc. hören, die keine grössere sprechherschaft erfordern, sondern Ihren Feldherrn, Ihre Araber sehen – aber die können Sie mir nicht zeigen. Sie strecken die Waffen, wo das heisseste Bemühen des Prosaikers anfängt. «Ammoniak, Klinik, Bistouri, Stierkampf» etc. sind Randbemerkungen; ich will um die eigentümliche atemlose Realität einer Schlacht nicht durch Theorien betrogen werden..."* [10].

* „Ce-mi spune mie «comandant-insulă» al dumitale eliberat de adjective, lipsit de verbe şi de adverbe, şi cealaltă înşiruire de substantive nelegate, care trec goale, ca nişte căţei pudel tunşi? Totul, aproape totul rămâne în indeterminabil. Goluri plutesc în aer: mie, «comandant» nu-mi spune nimic, adaosul «insulă» nu drege lucrurile – în capul dumitale poate că totul se află aranjat aşa cum trebuie, dar n-a ieşit la lumină, n-a fost încă exprimat poetic, adus în stadiul de realitate verbală – fie cu sau fără perioade, mi-este egal...". „Nu vreau numai să aud de cincizeci de ori: «trumb-trumb, tatetereta» etc., cuvinte care nu cer nici o stăpânire mai mare a vorbirii, ci vreau să-i văd pe comandanţii dumitale, pe arabii dumitale – însă pe aceştia, dumneata nu poţi să mi-i arăţi. Dumneata depui armele acolo unde cea mai arzătoare strădanie a prozatorului începe: «Amoniac, clinică, bisturiu, coridă» etc. sunt observaţii marginale. Nu vreau să mă las înşelat de teorii, în legătură cu realitatea specifică, fără timp ca să răsufli, a unei bătălii."

[10] Alfred Döblin, *Futuristische Worttechnik (Offener Brief an F.T. Marinetti), Der Sturm*, Jg. III, nr. 150-151, p. 280-282; după Paul Pörtner, *Literatur-Revolution* (1910-1925), *ed. cit.*, zweiter Bd., p. 67-68.

Pentru expresionistul Döblin, „concentrarea" pe care o reclamă „die Sturmlehre" este calea de a smulge prin cuvinte substanţa vie, „fiinţa realităţii". De aceea nu se sfieşte să scrie astfel de rânduri paradoxale: „Was nicht direkt, nicht unmittelbar, nicht gesättigt von Sachlichkeit ist, lehnen wir gemeinsam ab... Naturalismus, Naturalismus: wir sind noch lange nich genug Naturalisten"* [11].

Acestea nu sunt fraze aruncate la întâmplare. Döblin va relua şi mai târziu ideea cuprinsă în ele: „Der Naturalismus ist kein historischer Ismus, sondern das Sturzbad, das immerwieder über die Kunst hereinbricht und hereinbrechen muss"** [12].

Cum se împacă o astfel de credinţă cu „constructivismul" ne lasă tot el să vedem, cerând: „der Sprache das Aüsserste der Plastik und Lebendigkeit abzuringen". „Der Erzählerschlendrian – scrie Döblin – hat im Roman keinen Platz; man erzählt nicht, sondern baut. Der Erzähler hat eine bäurische Vertraulichkeit. Knappheit, Sparsamkeit der Worte ist nötig; frische Wendungen. Von Perioden, die das Nebeneinander des Komplexen wie das Hintereinander rasch zusammenzufassen erlauben, ist umfänglicher Gebrauch zu machen. Rapide Abläufe, Durcheinander in blossen Stichworten; wie überhaupt an allen Stellen die höchste Exaktheit in suggestiven Wendungen zu erreichen gesucht werden muss. Das Ganze darf nicht erscheinen wie gesprochen, sondern wie vorhanden..."*** [13].

* „ceea ce nu e direct, nemijlocit, saturat de obiectivitate, respingem împreună... Naturalism, naturalism; nu suntem încă nici pe de departe destul de naturalişti."

[11] Alfred Döblin, *Futuristische Worttechnik (Offener Brief an F.T. Marinetti), Der Sturm*, Jg. III, nr. 150-151, p. 280-282; după Paul Pörtner, *Literatur-Revolution* (1910-1925), *ed. cit.*, zweiter Bd., p. 64.

** „Naturalismul nu e deloc un «ism» istoric, ci duşul care împroaşcă tot mereu arta şi trebuie să o împroaşte."

[12] Alfred Döblin, *An Romanautoren und ihre Kritiker* (Berliner Programm): *Der Sturm*, Jg. IV, nr. 158-159, 1913, p. 17-18; după Paul Pörtner, *Literatur-Revolution* (1910-1925), *ed. cit.*, erster Bd. zur Aesthetik und Poëtik, p. 286.

*** „Să i se smulgă limbii maximum de plasticitate şi vivacitate. Povestitorul rutinier n-are nici un loc în roman; nu se povesteşte, ci se construieşte. Povestitorul posedă o încredere primitivă. E nevoie de conciziune, de economie a cuvintelor; de expresii proaspete. E de dat o largă folosinţă perioadelor care îngăduie prompta cuprindere a elementelor alăturate şi succesive dintr-un complex. Desfăşurări rapide, harababură obţinută cu simple lozinci: după cum e nevoie, mai cu seamă, de căutat să se atingă în toate lucrurile, cea mai înaltă exactitate prin întorsături de fraze sugestive. Întregul nu trebuie să apară ca vorbit, ci ca existent."

[13] *Ibidem*, p. 285.

Cum putem să ne dăm seama, „die Sturmlehre" oscilează între puternica tendință *abstractivă* a expresionismului și o nu mai puțin pronunțată atracție pentru concret, înclinată să și-o satisfacă prin senzația travaliului nemijlocit asupra *materiei* din care ia naștere opera de artă (linie, volum, culoare, sunet). Și „constructivismul" românesc se va mișca între aceste extreme. La expoziția internațională a *Contimporanului*, Blaga relatează că a avut o lungă convorbire cu Marcel Iancu. O observație a pictorului, asupra confuziei pe care mulți o mai fac între „abstract" și „constructiv", l-a îndemnat să caute un „sistem de deosebiri" [14]. Artiști ca Brâncuși sau Milița Pătrașcu – ne cheamă filosoful să remarcăm – pleacă de la „natura obiectiv organizată", dar numai atât; „ei nu se opresc la conturul accidental al acesteia, ci o proiectează pe un plan abstract de esențe și sinteze. Ei nu neagă natura – decât în măsura în care o pătrund de spirit. Brâncuși, îndeosebi – cu o mare știință despre posibilitățile imanente ale materialului în care lucrează –, a ajuns la forme care înseamnă crearea din nou a naturii pe un plan divin, așa-zicând – unde materia urmează cu supunere îngerească nu atât legile ei, cât legile duhului ce-și dorește un trup adecvat" [15]. „Voința de construcție" a altor artiști, ca Iancu sau Maxy, mai ales, îi împinge în altă direcție. „Ei tăgăduiesc cu desăvârșire natura în ființele ei organizate. Ei au ambiția incoruptibilă de a construi în afară de natură; ei nu mai înalță pe un plan abstract, ci clădesc fie simfonic, fie arhitectonic – complexități de linii și culori ce vibrează în sine cum vibrează o catedrală, ce nu seamănă cu nici un produs al naturii. Spiritul în procesul său creator e aici suveran. Figurile geometriei nu sunt abstracțiuni din natură, ci construcții creatoare pe care noi le impunem naturii: această filosofie kantiană deschide porțile esteticii constructiviste sau a creațiunii absolute" [16].

Pentru Blaga, a doua direcție e rezultatul „invaziei" unor arte în altele. Mattis Teutsch, de pildă, urmează drumul lui Kandinsky. Dar „pictura absolută" a acestuia trădează o influență puternică a

[14] L. Blaga, *Abstracție și construcție*, în *Ferestre colorate*, Ed. Librăriei Diecezane, Arad, 1926, retipărită în *Zări și etape*, *ed. cit.*, p. 83.
[15] *Ibidem*, p. 84.
[16] *Ibidem*, p. 85.

muzicii. „Opera lui e pură simfonie de culori; el operează cu culorile ca un muzician cu tonurile" [17]. „Constructivismul" lui Marcel Iancu, în schimb, îţi aminteşte arhitectura prin „liniile extatic ritmate" sau „vibraţia" formelor geometrice de sine stătătoare [18].

Alte încercări din expoziţie ilustrează o invazie a „maşinismului" în pictură [19]. Cele două tendinţe se amestecau, însă, la *Contimporanul*, şi separaţia pe care o întreprinde Blaga rămânea – aşa cum recunoaşte singur – pur speculativă, „o gimnastică scolastică" [20]. În nişte *Însemnări de artă*, chiar Marcel Iancu se face când exponentul impulsivului abstractiv cu un substrat spiritualist, când al voinţei strict constructive. Îl surprindem astfel scriind: „Arta copiilor, arta populară, arta psihopaţilor, a popoarelor primitive sunt artele cele mai vii, cele mai expresive, fiind, din adâncimi, organice, fără cultura frumosului". „Inteligenţa e un factor negativ, analitic, arta, unul pozitiv, constructiv, sintetic". „Arta nouă urmăreşte intensitatea prin orice mijloace" [21].

Într-un *Manifest activist către tinerime*, din *Contimporanul*, descoperim acelaşi amestec de care vorbeam: „Vrem – se spune – stârpirea individualismului ca scop, pentru a tinde la arta integrală, pecete a marilor epoci (elenism, romanism, goticism, bizantinism etc.) – şi simplificarea procedeelor până la economia formelor primitive (toate artele populare, olăria şi ţesuturile româneşti etc.)" [22]. E foarte grăitor şi faptul că, pe terenul legăturilor comune cu expresionismul, se creează punţi între *Contimporanul* şi *Gândirea*, deşi cele două grupări reprezentau orientări culturale adverse, tradiţionalism şi modernism extremist. Nu simpla întâmplare face ca tocmai Blaga să refuze a socoti experienţele constructiviste pure aberaţii şi să ceară „o discuţie principială serioasă" [23] referitoare la ele. În paginile *Contimporanului* întâlnim şi semnăturile lui Ion Pillat

[17] L. Blaga, *Abstracţie şi construcţie*, în *Ferestre colorate*, Ed. Librăriei Diecezane, Arad, 1926, retipărită în *Zări şi etape*, *ed. cit.*, p. 86.
[18] *Ibidem*, p. 88.
[19] *Ibidem*, p. 88-89.
[20] *Ibidem*, p. 84-85.
[21] Marcel Iancu, *Însemnări de artă*, *Contimporanul*, III, nr. 45, 1924.
[22] *Manifest activist către tinerime*, *Contimporanul*, III, nr. 46 , 1924.
[23] L. Blaga, *Abstracţie şi construcţie*, în *Ferestre colorate...*, p. 89.

şi Oskar Walter Cisek, sub tălmăciri din Trakl şi Iwan Goll [24]. Şt. Neniţescu, poet „ortodoxist", e prezent şi el cu versuri inspirate de o sculptură a Miliţei Pătraşcu: „...Dans – nesimţit înzeitor de simţuri / Înstrăinare dăltuită-n ghinţuri, / Minciuni de flori adeverite miere, / Dans – chip de sunet pentru ce tăcere?..." [25].

Sub forma unei epistole din Braşov către Ion Vinea, Felix Aderca descrie *Gândirea* ca pe o revistă îmbâcsită de tradiţionalismul cel mai vetust, întrebându-se ce caută în paginile ei Adrian Maniu şi Lucian Blaga, autori al căror loc firesc ar fi fost la *Contimporanul* [26]. Marcel Iancu îi face ultimului portretul şi-l înfăţişează contemplând un corp geometric „constructivist". Relatând vizita poetului la expoziţia de artă internaţională a *Contimporanului*, Felix Aderca notează: „s-ar fi putut oare vorbi cu dl Lucian Blaga într-un decor mai potrivit?" [27]. Când acesta arată că, după părerea sa, arta modernă ar trebui să tindă către anonimatul marilor epoci de creaţie colectivă, Marcel Iancu exclamă: „Dar e exact credinţa noastră, a constructiviştilor!" – şi-i citează ideile identice pentru care milita şi el încă din 1915 [28]. La sfârşitul convorbirii vine vorba de piesele lui Blaga. Ele – menţionează autorul lor – nu au reuşit să întrunească sufragiile Comitetului de lectură al Teatrului Naţional din Bucureşti. *Tulburarea apelor* a fost respinsă, şi o va juca o trupă germană la Sibiu. *Zamolxe* a pus-o în scenă Teatrul Maghiar din Cluj. *Fapta* – intervine Marcel Iancu – o vom reprezenta noi, grupul artiştilor constructivişti! [29].

Pe tărâm literar, *Contimporanul* a fost şi mai puţin exclusivist. Ca şi *Der Sturm*, de altfel, şi-a deschis paginile unor experienţe „moderniste" foarte variate. Printre ele, cele cu caracter expresionist în genere, nu numaidecât strict „constructivist", ocupă o întindere apreciabilă. E de remarcat că acestea ispitesc mai ales proza pe care o publică revista şi o practică o parte dintre reprezentanţii cercului (F. Aderca, I. Călugăru, I. Vinea însuşi).

[24] Iwan Goll, *Studentul*, traducere de I. Pillat şi O.W. Cisek, *Contimporanul*, II, nr. 30, 1923; Georg Trakl, *Amurg în Lans*, traducere de I. Pillat şi O.W. Cisek, *Contimporanul*, VIII, nr. 89-90-91-92, 1929.

[25] Şt. Neniţescu, *Dans, Contimporanul*, VI, nr. 72, 1927.

[26] F. Aderca, *O zi la Braşov, Contimporanul*, II, nr. 3, 1923.

[27] F. Aderca, *Mărturia unei generaţii*, Ed. C.N., Buc., 1929, p. 50.

[28] *Ibidem*, p. 46-47.

[29] *Ibidem*, p. 49-50.

Poezia prezintă înrudiri mai profunde cu estetica expresionistă doar prin lirica lui B. Fundoianu. El are privirile aţintite către literatura franceză (până la urmă, va şi face o carieră scriitoricească la Paris, sub numele de Benjamin Fondane), dar formaţia sa filosofică e germană; mai mult chiar, gânditorii pe care i-a frecventat poetul au avut un rol capital în crearea opticii expresioniste. Fundoianu a fost atras de Nietzsche şi de reprezentanţii „Lebensfilozofiei"; ulterior, îl va descoperi pe Chestov şi va deveni discipolul lui credincios, până la moarte. Să reţinem că şi autorii francezi, pentru care s-a aprins, sunt cei admiraţi de expresioniştii germani – Maeterlinck, Verhaeren, Claudel şi, în primul rând, Rimbaud. Pare să-l fi preţuit şi pe Werfel, de vreme ce i-a tradus în româneşte o poezie. Versurile, care vor alcătui volumul lui Fundoianu, *Privelişti* (1930), au apărut, mai toate prin diferite reviste (inclusiv *Contimporanul*), în anii de după război. Fiindcă erau inspirate de un univers rustic, critica s-a grăbit să le catalogheze drept „jammes"-iene, dar în realitate, îi scăpa adevărata lor natură. Autorul, parcă presimţind o asemenea eroare, îşi deschidea volumul cu „câteva cuvinte pădureţe" menite să prevină. „Poezia aceasta – preciza Fundoianu – s-a născut în 1917, pe vremea războiului, într-o Moldovă mică cât o nucă, într-o febră de creştere, de distrugere. Nimic din ceea ce constituie *materia primă* a acestui lirism nu mai exista în realitate. Poetul privea curgând pe după geamuri. armatele cenuşii şi tobele bătând a moarte; el închipuia un univers pacific, în care *crea*, *inventa*, astăzi privelişti de arătură, mâine exaltare mistică a morţii în pâine. Scuza poeziei lui descriptive stă înainte de toate în faptul că descripţia lui nu avea un model real, ci năştea din negura minţii, ca o protestare intimă împotriva peisagiului mecanic, de gloanţe, de sârmă ghimpată, de tancuri" [30]. Ni se oferă, aşadar – cum suntem avertizaţi – nişte *viziuni* impuse realităţii înconjurătoare de forţa unei imaginaţii poetice dictatoriale. „Natura – adaugă Fundoianu – apărea ridicată la o potenţă mai mare ca imaginea ei normală, ca o supapă prin zidul de foc, când supapa adevărată era însuşi focul. Simptom de nevroză?, romantism? Pământul era amestecat cu fier, cu foc şi aşchii de sticlă, arătura era un

[30] B. Fundoianu, *Privelişti* (poeme, 1917-1923), Ed. C.N., Buc., 1930, p. 11-12.

obicei pierdut, boul, un mit vetust, baliga, o vegetație necunoscută. În timp ce Dada exploda aiurea și masacrul civil începea pe străzi, poetul răsfrângea lumea cu capul întors de scârbă" [31].

Dar acest impuls de a opune mecanicii nebune a carnagiului mondial, tehnicității distructive, forțele vieții, acțiunea lor stihială, natura ultragiată cu sevele în revulsie, „sufletul" firii care se ridică împotriva imperiului mașinilor, le-a fost propriu tocmai expresioniștilor. Desele referințe franceze ale poetului au încurcat lucrurile. Ca viziune artistică, Fundoianu e mult mai aproape de Chagall sau Soutine, și prin aceasta de poeții expresioniști, decât de Francis Jammes. În ciuda unui aparent bucolism, *Priveliștile* comunică o nelinişte adâncă și secretă. E cântată nu natura, ci „sufletul" ei demonic nevăzut. G. Călinescu subliniază că Fundoianu „desconsideră tabloul și exaltă simțurile care apropie pe om de viața lăuntrică a Creației, mirosul, pipăitul", sub „tradiționalismul" lui „simbolist" ascunzându-se „un panteism olfactiv și tactil, o îmbătare de exalațiile vitale" [32]. Poetul simte obscur natura cotropindu-i ființa. El reține mugetul „vacilor șvițeriene cu șorțul alb", țipătul cocoșilor „pe bolovani de soare", liniștea în care aude cum încoltește grâul, căldura soarelui scurgându-i-se prin trup ca un fluid, răcoarea din zeama perelor, mireasma fânului și trifoiului. Natura își face cunoscută prezența pe această cale năvalnică:

„În târg – *scrie Fundoianu* – miroase a ploaie, a toamnă
și a fân.
Vântul nisip aduce, fierbinte în plămân,
și fetele așteaptă, în ulița murdară,
tăcerea care cade în fiecare seară,
și factorul cu gluga pe cal, greoi și surd.
Căruțe fugărite de ploaie au trecut
și liniștea în lucruri, de mult, mucegăiește..."
*(Herța I)* [33]

[31] B. Fundoianu, *Priveliști* (poeme, 1917-1923), Ed. C.N., Buc., 1930, p. 12.
[32] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent, ed. cit.*, p. 780.
[33] B. Fundoianu, *Priveliști, ed. cit.*, p. 25.

Expresionistă e la Fundoianu reprezentarea naturii într-o permanentă explozie de vitalitate elementară, agresivă. Nestăpânite seve agreste ţâşnesc din toate părţile. O lume frustă, indiferentă la opera civilizaţiei, tinde mereu să invadeze târgul, excrescenţă mizerabilă în mijlocul ogoarelor şi a păşunilor eterne. Vacile calcă asfaltul ud, acoperă uliţele cu baliga lor, boii îşi freacă de stâlpii telegrafici „somnul neisprăvit", „porcii mănâncă iarba prin şinele de fier", ploaia „stinge fanarele cu gaz", desfundă străzile; gardurile sunt năpădite de urzici; „pământul iese-n faţă, se strecoară, / creşte-n spărturi, se caţără pe zid / şi gras, se-ntinde pentru-a doua oară / peste asfaltul biruit" *(Provincie, III)* [34]. Erupţia neîncetată de vitalitate a naturii îl fascinează pe poet, care o proiectează în pânze halucinante, a la Kokoschka. Cirezile aduc din şesuri seara, pustiul şi întunericul. „Cu ochii roşii, cuprins de spaimă, târgul muge" ca şi vitele.

Naturismul lui Fundoianu e o întronare de anarhie elementară în Univers. Totul urmează să se recufunde în mâlul primordial sub averse nesfârşite. Viţa aşteaptă „ploaia s-o-ngălbenească, ploaia s-o putrezească". „Şoseaua ca o talpă s-a rupt de-atâtea ploi. / Trec porcii, cei cu suflet de baltă, spre noroi, / trec porci urâţi să doarmă stupid într-o băltoacă – / ca haosul pe lume din nou să se desfacă..." *(Herţa, V)* [35]. Calmul bucolic al naturii e numai aparent. Îndărătul elementelor, poetul, ca şi Heym, distinge stihiile la pândă, „figura nevăzută, teribilă a forţii" *(Herţa, VII)* [36]. Prin universul agrest, a cărei vigoare invincibilă o celebrează, Fundoianu caută o contopire reconfortantă cu însuşi principiul vieţii. De aceea vrea să umble pe ploaie desculţ, spre a participa nemijlocit la primenirea firii. Actul capătă dimensiuni de ritual şi se transformă într-o „rugă simplă", invocare patetică panteistă a unui duh capabil să regenereze tot ce există:

„...Ploaia – *zice Fundoianu* – spală pământul de baliga cuminte,
cruţă pământul, ploaie de uraganul rău -
bun, în deşertul mării, setoşilor de umblet.

[34] B. Fundoianu, *Privelişti, ed. cit.*, p. 54.
[35] *Ibidem*, p. 29.
[36] *Ibidem*, p. 32.

Umflă sămânța bine și fă-o să plesnească:
sămânța de lucernă, de păpușoi, de orz.
Orz pentru cai, lucernă la vaci și păpușoiul
fă-l ploaie pentru oameni cari te așteaptă-n tindă
cu porci uscați de-amiază, cu vișini, cu pustiu
și cu neveste-n care țipă copiii surzi..."

*(Rugă simplă)* [37]

Aceeași voluptate extatică de a se topi în marele clocot universal, împărtășind soarta ierburilor, plantelor și a fructelor, Fundoianu o gustă, trăiește atunci când trăiește miracolul înmagazinării luminii și sevelor pământului, pe care, ca roadele naturii, le simte umplându-l:

„A spart în mine toată podgoria cu struguri?
Au spart în mine toate butoaiele cu vin?
Dacă n-aș ști că-i toamnă, aș crede că sunt plin
pe coajă cu puroiul din bubele de muguri..."

*(Romanță, II)* [38]

iar în altă parte scrie:

„...Și e lumina care poate să cadă jos,
pe balta lină până-n afund și pe zămoși -
și e lumina care poate să cadă-n tine.
De vii să mâni în seara aceasta boii uzi,
coace-mă bine, Doamne, în câmp, ca pe-un harbuz
și sparge-mă, în toamna aceasta, care vine"

*(Alte privelişti, III)* [39]

Viziunea stihială a naturii la Fundoianu se lasă recunoscută foarte bine în poemul intitulat *Ce simplu...* Aici totul începe cu descripția unui tablou de toamnă; boii, pe dealuri, „duc arătura-n vid". „Septembrie strânge-n doniți strugurii" și-i calcă „sus, în cramă, cu tălpile-i desculțe"; ploaia a făcut să apară pretutindeni furnici; un pândar „împușcă tăcerea". Dar pe neașteptate fața bucolică a naturii, ca la Heym și Trakl, capătă schimonoselile expresioniste, care

[37] B. Fundoianu, *Privelişti, ed. cit.*, p. 57-58.
[38] *Ibidem*, p. 67.
[39] *Ibidem*, p. 87.

trădează îndărătul lor o încleştare de forţe demiurgice. Trecerea are loc prin câteva reflecţii asupra existenţei cu prilejul unei înmormântări, gânduri iniţial anodine, menite însă a împinge repede tabloul idilic către o viziune terifiantă:

„...Ca totdeauna viaţa-i cu garduri şi cu porci,
cu vişini şi neveste care au ţâţa seacă.
În anotimp, simţi pasul lui Dumnezeu cum calcă,
şi numără pe mână câştigul din fâneţi:
mălai e pentru oameni şi mei pentru stigleţi.
Cirezi halucinate mugesc pe după vie;
femei goale, în lanuri, au pielea pământie,
şi ai putea pământul în pielea lor să-l ai.
Un popă, poate Naiba – cu mintea spre mălai -
peste sicriu cu braţul întins blagosloveşte.
Din curba lui, pământul s-a-ntins, se umflă, creşte
şi cheamă către dânsul oamenii de noroi.
Şi oamenii se culcă cu sufletu-n noroi,
îl scuipă, îl sărută, îl blastămă, îl iartă –
şi bulgării de noapte se prăbuşesc pe moartă."
*(Ce simplu...)* [40]

Această imagine a unui univers misterios şi teribil, care începe de la bariera târgului, are la origine şi anumite atavisme sufleteşti. Fundoianu poartă în sine amintirea gheto-ului ancestral. De aici, fascinaţia pe care o exercită asupra sa natura frustă, comunicându-i un sentiment exaltant al libertăţii, o beţie vitală, şi intimidându-l, totodată, prin forţă şi elementaritate. Nepot de arendaş, poetul a crescut la ţară şi a văzut cu propriii săi ochi – cum spune E. Lovinescu – „stalactita laptelui, prelungită lichid din ugerul vacii, până în fundul şiştarului, şi bălegarul fumegând al boului laborios"[41]. Totodată, asista acasă, în fiecare vineri seară la un ritual ciudat. Înaintea celor şapte braţe ale sfeşnicelor sacre, bunicul, părintele şi fraţii săi se rugau într-o limbă necunoscută, evocau meleaguri îndepărtate, o existenţă

[40] B. Fundoianu, *Privelişti, ed. cit.*, p. 46-47.
[41] E. Lovinescu, *Memorii*, vol. II (1916-1931), Ed. „Scrisul românesc", Craiova, 1932, p. 151.

milenară şi rătăcitoare. Întâlnirea aceasta stranie, a descendentului unui neam foarte bătrân, înghesuit de secole în uliţele fără soare ale ghetoului, cu o lume rustică perfect adaptată naturii, Fundoianu o fixează magistral; regăsim astfel, nu o dată, în versurile lui, atât uimirea, cât şi febra chagalliană:

„...Seara, un murmur negru creştea din sinagogi:
Cereau desigur – altfel ai fi voit să rogi -
ca să-i ferească Cerul cum le-a ferit strămoşii
de panica adusă din câmpurile roşii.
Deodată după geamuri se aprindeau făclii;
o umbră liniştită intra în prăvălii
prin uşile-ncuiate şi s-aşeza la masă.
Tăcerea de salină încremenea în casă
şi-n sloiul nopţii jgheabul ogrăzii adăpa.
Bunicul între flăcări de sfeşnic se ruga:
«Să-mi cadă dreapta, limba să se usuce-n mine
de te-oi lua vreodată-n deşert, Ierusalime!»
Tavanul plin cu îngeri de ghips urca în cer;
ce foc în sfeşnicarul obloanelor de fier.
un suflu-n viscolire se limpezise parcă
şi casa, clătinată în noapte ca o barcă,
se desprindea din strada târgului şi plutea.
Somnul, ca un paharnic, fără oprire bea
şi nu mai ştiu cu cine vorbea bunicul.
Nime
nu asculta cum dânsul plângea din adâncime
şi-amesteca în capul nepotului său tâmp
ruga din casa scundă cu mugetul din câmp."

*(Herţa, VI)* [42]

Şi în răsucirea convulsivă a liricii expresioniste germane au intrat – se ştie – multe dintre neliniştile sufletului iudaic. Cele pe care le întâlnim, însă, la Fundoianu au un accent particular, dictat de o experienţă umană simţitor diferită. E suficient să ne gândim la Else Lasker-Schüler, de pildă, ca deosebirea să ne sară în ochi.

[42] B. Fundoianu, *Privelişti, ed. cit.*, p. 30-31.

Doar cineva care păstrează foarte vie amintirea ghetoului şi are, primul printre ai săi, prilejul să calce cu tălpile goale pământul reavăn, să doarmă în fân sau să guste lapte proaspăt muls, poate trăi exaltarea simţurilor lui Fundoianu. Acesta capătă o pornire frenetică de a se îmbăta cu licorile vieţii elementare şi de a scrie: „În desprimăvărarea de-nceput / sufletul meu e ud de atâta soare / ca un harbuz de vară ne-nceput / cu miezul plin de sâmburi şi răcoare. // Aş vrea să sparg ferestrele din trup, / pleoapă rece pe privirea-nchisă / să se aşeze-n mine ca-ntr-un stup / soarele blond cu miros de melisă" *(Alte privelişti, II)* [43]. Nu gustul descriptiv stăpâneşte tablourile lui Fundoianu, ci un imbold violent de a căuta prin ele comunicarea cu puterile „originare" ale existenţei, cu „haosul primordial", cu „zeama vie" din lucruri, cum recunoaşte poetul însuşi, spunând: „Natură ne-ncepută, şi noapte ne-ncepută, / Lasă să-ţi culc în pene sufletul meu bătrân..." *(Herţa, III)* [44].

Exuberanţa vitalistă vine aici să spargă tocmai „plictisul" simbolist pe care îl distilează universul târgului de provincie. Din „urâtul" lui are sentimentul că reuşeşte să se smulgă acest suflet schilodit, lăsându-se invadat de elementaritate, şi exclamând: „Ovreii vând prin semne la tarabe / dorinţi şi ustensile de voiaj. / Rachela, cât ţi-s pulpele de slabe! / Hai să plecăm afară din oraş..." *(Alte privelişti, II)* [45], fiindcă Fundoianu e totodată şi poetul uliţelor noroioase cu fanare chioare, al interioarelor vetuste, al liniştii care de mult „mucegăieşte" peste tot, al vremii adormite „în jilţ", bătrâneşte. Chemarea aventurii traversează bucolica *Priveliştilor*; un dor surd de ducă umflă ca o hulă aceste peisaje câmpeneşti. Vorbind de vaci şi trifoi, Fundoianu nu uită să amintească vapoarele „ce pleacă spre New York" şi bancurile „unde oceanul a descărcat ciolane". Poemul *Paradă* evocă direct momentul mult aşteptat, când, rupându-şi odgoanele de amaraj, corabia lui Rimbaud porneşte în larg spre a gusta beţia spaţiilor virgine:

„Aiurea! Hai aiurea! sufletul meu urât,
din care-au muşcat ploaia şi timpul şi omida

[43] B. Fundoianu, *Privelişti, ed. cit.*, p. 85.
[44] *Ibidem*, p. 27.
[45] *Ibidem*, p. 85.

ca dintr-un măr, cu găuri în carne, ca un rât -
ar vrea să întâlnească grădina ta, Armida.
Ar vrea alte cuvinte, alte fecundităţi,
alţi oameni şi alţi idoli! Sufletul meu de pâslă
din pietre să-şi cioplească ar vrea divinităţi,
să-mpingă şi să taie mişcarea ca o vâslă.
Unde-i pământu-n care s-a deşteptat Columb,
prin papagali, liane şi lubrice maimuţi?
Mi-i silă câteodată din mei şi din porumb
să bat monedă falsă pentru copii de struţi..." [46]

Încheiat chiar pe un vers din *Le Bateau ivre*, poemul devine o interogaţie dramatică la capătul *Priveliştilor* şi la început de alt drum, căci Fundoianu spune:

„Poate-am greşit, Părinte, când ţi-am cântat natura
cuminte şi curată ca-n paradisul vechi;
erau în mine forţa, schimbarea, setea, ura -
şi sângele în mine mă trage de urechi.

Era în mine ceea ce sparge ca să nască,
în mine-un demon care şedea pe continent
cu-o faţă care plânge şi una care cască -
în mine năzuinţa de-a deveni dement.

Închis în amintire ca-ntr-o obscură strofă
în vidul unde steaguri de ideale-mpung,
te-aştept să vii, trompetă de spaimă, Catastrofă -
sărut urcând în ochii oceanelor, prelung" [47].

Poezia aceasta – pretinde Fundoianu – ar ilustra un crez „constructivist", fiindcă „nu din imagini se încleia, nici din emoţii, ci din volume, din suprafeţe potrivite, din conjugări de contacte precise, din ponderi măsurabile" [48]. Afirmaţia, însă, nu prea se susţine. Mai curând avem de-a face în compoziţia tablourilor cu o simplă intensificare expresionistă a sentimentelor care-l stăpânesc pe poet

[46] B. Fundoianu, *Privelişti, ed. cit.*, p. 20.
[47] *Ibidem*, p. 22.
[48] *Ibidem*, p. 12.

și vor să fie comunicate. Contururile ființelor și lucrurilor suferă deformările unei secrete convulsiuni generale; culorile strigă, perspectiva centrală e spartă și planurile observației se întretaie cu o violență explozivă: peste o vacă și un taur, împerecheați în pustietatea peisajului nocturn, luna aruncă „o pată albă" și animalele speriate mugesc spre ea „lung și tâmp"; târgul privește terorizat cum crește „panica" din „câmpurile roșii"; lumina „sălbatică și rea" „înjunghie" ca un „cuțit de foc"; „lucrurile curg"; dimineața invită la o răsturnare a „balcoanelor cu cer"; cocoșii țipă pe „bolovani de soare"; boii au „ochiul de sticlă", „gâtul strâmb"; „sloiul nopții" adapă jgheabul din ogradă; la geamuri, pâlpâie făclii; casa se desprinde din uliță și plutește prin văzduh. Doar pe alocuri, intervine și tehnica simultaneistă, gata să îmbrățișeze în enumerări rapide orizonturi vaste, planetare. „După ploaie", „plămânul" e deșteptat „de cântecul stâlpilor de telegraf cu degetele în continente, / de larma iarmaroacelor din buzunare de provincii, / de hergheliile de cai iuți și fără slujbă, din stepe, / de sapa căutătorilor de aur în Camerun, / de biela locomotivelor, de manivela orgelor, / de revolta oglinzilor care sporește în Sud, / de masacrele civile pe covoarele libertății..." [49]. Cam la această tehnică simultaneistă a compunerii imaginilor se rezumă și „constructivismul" poetic al lui Ion Vinea. Poate ea fi considerată expresionistă? În cazurile când o dictează nu o strictă intenție de a crea iluzia „perspectivei dinamice", ca la futuriști, ci a face să vorbească, prin ființe și lucruri, un „suflet" al lor, comun și ascuns, freneziile sau terorile lumii, cred că da. Expresionismul, mai cu seamă, așa cum l-a predicat sub forma lui „constructivistă" „die Sturmlehre", a fost obsedat de ideea „sintezei". În a obține o maximă „concentrare" a imaginilor constă, după Herwarth Walden și Lothar Schreyer, „arta cuvântului" („die Wortkunst"). „Mit möglichst wenig Lautmitteln den Begriff zu gestalten, ist das Ziel. Wortverkürzung ist die Folge" – scria ultimul. „Die Endungen der Deklination und der Konjugation können wegbleiben. Der Artikel fehlt überall, wo er nicht notwendig bedingt ist. Aus den Wortverkürzungen wurden Wortveränderungen. Die Wortveränderungen führen zur Bildung neuer Worte. Aus Verben werden Substantive, aus Substantiven Verben gebildet, Z.B. aus

[49] B. Fundoianu, *Privelişti, ed. cit.*, p. 92-93.

Kind das Verb kinden... Die Konzentration wird im-Wortsatz erreicht durch Umstellung der Worte oder durch Satzverkürzung... Einfache Satzverkürzungen sind das Auslassen der Präposition, der Kopula und die transitive Werwendung intransitiver Verben"* [50]. Această concentrare poate fi împinsă mult mai departe, după Lothar Schreyer, care dădea ca exemplu metamorfozele unei propoziții: „Die Bäume und die Blumen blühen", „Die Bäume, die Blumen blühen", prin: „Bäume und Blumen blühen", „Baum und Blume blüht", „Baum blüht Blume" până la „Blüte"** [51], cuvânt-propoziție („Wortsatz"). August Stramm, mai cu seamă, a excelat în compunerea unor astfel de versuri „telegrafice": „Die Steine feinden / Fenster grinst Verrat / Äste würgen / Berge Sträucher blättern raschlig / Gellen / Tod" *(Patrouille)* [52].

Imaginea simultaneistă nu are ambiția să atingă o chiar atât de absolută lapidaritate, dar năzuința către ea îi e proprie. Versurile sunt chemate să realizeze o sinteză de impresii care invadează conștiința din toate direcțiile; tehnica oarecum sumară e a „montajului" și se bizuie pe valoarea percutantă a unor cuvinte, capabile să devină instantaneu imagini, ca și pe rapiditatea derulării lor, în stare să facă a dispărea senzația succesiunii, spre a se naște aceea a „simul-

* „Țelul e a face perceptibil înțelesul cu mijloace sonice pe cât posibil mai puține, iar urmarea este scurtarea cuvântului. Terminațiile declinării și conjugării pot rămâne deoparte. Articolul poate lipsi peste tot acolo unde nu este necesar. Din prescurtările de cuvinte rezultă modificările de cuvinte. Modificările de cuvinte duc la găsirea de cuvinte noi. Din verbe iau naștere substantive, din substantive, verbe; de exemplu, din copil verbul a copilări... Concentrarea în propoziție e atinsă prin mutarea cuvintelor sau prin prescurtări ale propoziției. Prescurtările simple sunt: lăsarea deoparte a prepoziției, a copulei și utilizarea tranzitivă a verbelor intranzitive."

[50] Lothar Schreyer, *Expressionistische Dichtung, „Sturm-Bühne" Jahrbuch des Theaters des Expressionisten*, Hrsg. Herwarth Walden, Berlin, 1918; după Paul Pörtner, *Literatur-Revolution* (1910-1925), *ed. cit.*, ersber Bd., p. 439-440.

** „Pomii și florile înfloresc; pomii, florile înfloresc; pomi și flori înfloresc; pom și floare înflorește; pom înflorește floare; înflorire."

[51] *Ibidem*, p. 440.

[52] August Stramm, *Tropfblut*, Gedichte aus dem Krieg, Berlin, 1919, citat după: *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*, Sonderreihe, d.t.v., München, 1962, p. 133, tradusă de Ion Sân-Giorgiu, în *Lirica germană contemporană*, p. 153: „Pietrele dușmănesc, / Fereastra rânjește trădare, / Ramuri sugrumă, / Munți, tufe, fâșâie-n grabă, / Țipă / Moarte".

taneităţii". O asemenea tendinţă nu i-a fost deloc străină expresionismului şi ea a ajuns chiar să-l alarmeze pe Däubler, dictându-i următoarea reflecţie: „ich bin [...] beunruhigt, weil uns der Simultanismus erfasst hat. Allerdings versagt er in der Baukunst noch vollständig. So wenden wir uns zur Bildhauerei und Malerei, seinem ungefährlichem Kampfgebiet. Folgendes schicke ich voraus: Simultanität ist unser gefährlicher Reichtum, der Charakter ist Expressionismus!"* [53].

Concentrarea intervine şi aici, ba chiar limbajul „aparatelor Morse", reclamat pentru poezie de manifestele *Contimporanului* sau ale revistelor *75 H.P.* (1924), *Punct* (1924-1925) şi *Integral* (1925-1928), care aveau un program asemănător. Oscilând între „die Sturmlehre" şi teoriile lui Marinetti, amândouă prinse cam „după ureche", Ilarie Voronca, mai ales, va compune, o vreme, astfel de versuri: „În suburbie cinematograf şi bordel. Iată / Geometria oraşului: logaritm stelar, vals / Pe fire electrice soneria Europei ţipând fals..." *(Sfârşit)* [54], sau: „Regim lactat manivela în timpan / bulevard citeşte orient-expres / antracit autobuz embrion / miraj clorhidric imposibil realizat ce ochi mărunţi / ca zahăr pisat incest cortegiu / abstract agenţie de schimb transatlantic veştile se / ciocnesc ca la biliard avioane / coboară ca barometre" etc. *(T.F.S. Paris-Londra-New York-Berlin)* [55], susţinându-le şi prin propoziţii programatice de tipul următor: „Artistul adevărat creează direct, fără simbol, în pământ, lemn sau verb, organisme vii, maşini spintecând drumuri, strigăte tresărind violent ca în furtună acoperişuri"; „...Nu licenţă, ci liberă înşiruire a cuvintelor. Verbele descojite de simbol capătă adevărata vitalitate" [56]. „Poemul ţipă, vibrează, dizolvă, cristalizează, umbreşte, zgârie, înspăimântă sau calmează. Imaginile se îmbulzesc nu în comparaţii sterpe, ci în

* „Sunt [...] neliniştit fiindcă ne-a cuprins simultaneismul. Ce-i drept, în ar-hitectură, el nu face faţă încă deloc. Ca urmare, ne adresăm sculpturii şi picturii, terenul său de acţiune cel mai inofensiv. Mă grăbesc să fac următoarea afirmaţie: simultaneitatea e avutul nostru primejdios, caracterul ei e expresionismul!"

[53] Theodor Däubler, *Simultanität, Die Weissen Blätter*, III, nr. 1, 1916; după Paul Pörtner, *Literatur-Revolution* (1910-1925), *ed. cit.*, erster Bd., p. 212-213.

[54] Ilarie Voronca, *Invitaţie la bal* (1924-1925), Ed. „Unu", 1931.

[55] *Idem*, *75 H.P.*, oct. 1924.

[56] *Idem*, *Gramatică, Punct*, II, nr. 6-7, 1925.

asociaţii fulgere, frunziş în noapte. Orice vers e o sumă de noi posibilităţi, o altă soluţie a ecuaţiei primare"[57].

Ion Vinea a practicat şi el, fără prea mult entuziasm însă, o asemenea poezie care se distinge, totuşi, printr-o organizare superioară; simultaneitatea ne apare cerută nu de simpla năvală a impresiilor, ci de un sentiment copleşitor; la Vinea plastica tabloului e ordonată de elocvenţa unui „suflet", care se ascunde îndărătul întregii aglutinări imagistice, dictându-i mişcarea. Iată-l lamentându-se prin toată agitaţia oraşului modern: „Ploi de martie, tragedie citadină, / arborii îşi fac semn ca surdomuţii. / Pentru spectacolul de adio / plângeţi lacrămi de făină / printre sonerii, lumină / de Sfântul Bartolomeu al afişelor..." *(Lamento)*[58]. Şi iată-l trăind, o dată cu deşteptarea cetăţii, o senzaţie de solidaritate cosmică: „...Roţi uruie, glasuri şi paşi. / Se schimbă sergentul de noapte, / vrăbiile au ciripit de un ceas / şi cântul cocoşilor a ţâşnit mereu din cutele nopţii. / Din curţile întunecate strigătul lor roşu a pornit / cusând firele fiinţei întrerupte / şi spaţiul desfăcut în beznă zgâriind. / Faruri minuscule, faruri sonore / ale vieţii naufragiate-n somn, / ţipătul vostru legat scapără pe tăcerile pământului sub stele, / din grădini în grădini, din barieră-n barieră / prin codrul vegheat de cocoşul sălbatec / şi până la cocoşul ce comandă corăbiile / când trec oceanele. / Şi pământul se rostogoleşte tăcut. / Auzi Sabaot echipajul cocoşilor / semnalând o zodie-n zare, o cometă-n zenit, un meteor la răsărit / tăindu-ne cale spre ziua de-apoi... / Şi schimbul şi-aşteaptă cu pliscu-n pene ora, / că mai sunt şi clopotele şi sirenele" *(Clamor)*[59]. Dar, în lirica sa, Ion Vinea nu recurge prea des la o astfel de tehnică „simultaneistă", care ar răspunde oarecum programului „constructivist"; pe acesta îl descoperim aplicat cu mult mai multă consecvenţă în proza poetului. Textele lui din *Contimporanul*, adunate parţial în volumul *Descântecul şi Flori de lampă*, se şi aseamănă nu o dată izbitor, sub raport stilistic, cu gravurile prin care Marcel Iancu le ilustra; o tendinţă comună, expresionistă, le stăpâneşte;

---

[57] Ilarie Voronca, *Cicatrizări, Integral*, I, nr. 4, 1925.

[58] Ion Vinea, *Lamento, Contimporanul*, II, nr. 39-40, 1923.

[59] *Idem, Ora fântânilor*, p. 297-298; versiune modificată după poemul *Glasurile vieţii, Contimporanul*, I, nr. 18, 1922.

înrudirile se vădesc şi mai profunde în paginile celuilalt volum de proză al lui Ion Vinea, *Paradisul suspinelor* (1930).

Imaginile capătă în primele texte amintite violenţa graficii activiste. Îndărătul unei aglomerări febrile de instantanee ale vieţii cotidiene, care şi-a reluat cursul obişnuit după carnagiul mondial, se lasă distinsă o figură uriaşă şi chinuită, desenată în linii incisive şi terifiante; primul-plan îl ocupă: „Fumul şantierelor din Nagasaki, al turnătoriilor de la Essen şi al uzinelor de la Bilbao. Ediţiile speciale, escadrele, pavilioanele consulatelor, soneria cinematografelor, erupţia sondelor, activitatea băncilor, consiliile de stat, parlamentele şi cele câteva familii regale cu coroana pe izmene, pe hârtia de scrisori şi pe cap"; „deasupra teraselor şi a lămpilor incandescente", însă, „atârnă şi se leagănă, de-a lungul trunchiului tenebros al spânzurătorii, hoitul gigantic al «Ei»". Tehnica autorului, de a face ca imaginea libertăţii asasinate să stăpânească întreaga „construcţie" plastică, e tipic expresionistă. Din fundalul tabloului ne fixează „hoitul femeii cumplite cu ochi de copil şi gura bestială, cu carnea fragedă şi pângărită, hoitul celei care într-o bună zi se iveşte, încălcând barierele, crescând de-a lungul străzilor unde se îngroaşă o stranie suită de glotaşi, cărturari, soldaţi, derbedei, paiaţe şi proroci, înveşmântată în trenţe de culoarea purpurei. Despletită, cu spini şi bijuterii artificiale în păr, cu obraz de târfă şi eroină, cu formidabil glas de înger şi de slugă, care trece aprinzându-şi torţa din clopotniţe, metereze şi palate, pentru o supremă serbare în piaţa publică.

De curând poliţia tuturor neamurilor a prins-o ca pe o prostituată, şi din steagurile a treizeci de naţiuni i-au ghemotocit căluş pestriţ, şi au spânzurat-o pe furiş, noaptea, deasupra planetei... Cine, oare, se gândeşte la faţa-i vânătă şi crispată, la limba cinic turgescentă, deasupra baletului universal, la ochii ei care-şi holbează idealurile respinse, în viitor; la sânii-i înţărcaţi de maternitate, la pletele-i violente, ce-şi flutură nemărginit ameninţarea de incendiu?" *(Ea)* [60].

Şi alte bucăţi trădează gustul pentru astfel de tablouri, destinate să rezume prin intensitate expresivă tragismul anonim al lumii contemporane. În *Moartea la chef*, un soldat ţigan, bolnav de tifos

[60] Ion Vinea, *Descântecul* şi *Flori de lampă*, Bibl. „Dimineaţa", nr. 37, Ed. Ad., Buc., p. 73-76.

exantematic, e suit pe o mârţoagă scheletică şi gonit spre graniţa răsăriteană. Ofiţerii beţi, care imaginează această farsă lugubră, îl urmăresc cu săbiile scoase, strigând: „În Rusia, du-te în Rusia, galop!". Toată scena ia o înfăţişare halucinantă; suntem în zilele izbucnirii revoluţiei; trupele se pregătesc să evacueze regiunea; ofiţerii au părăsit tocmai balul de adio dat la conacul din apropierea cantonamentului; peisajul întreg e fantasmagoric; luna luminează curţile noroioase, gardurile prăbuşite, biserica neagră din bârne; soldatul fără tunică, în cămaşă, are obrazul cadaveric şi ochii încinşi de văpăi negre; calul jigărit, numai coaste, se clatină pe picioare. Figuraţia e condusă către evocarea Morţii însăşi, călărindu-şi gloaba din Apocalips [61].

*Danţul pe frânghie* se mulţumeşte să fie pur şi simplu comentariul liric al unui tablou de Marcel Iancu. Textul năzuieşte să dezlănţuie mai ales tensiunea sufletească pe care „construcţia" plastică a obiectului de inspiraţie o implică. Apare aici o lapidaritate decisă a sili sintaxa frazei să se plieze la un asemenea exerciţiu. În organizarea verbală a bucăţii intervine o luptă secretă de forţe, gata să-şi rupă oricând echilibrul precar şi să dea drumul ţipătului: „Singur adevăr pe care se bizuie ochiul, gloata violetă şi compactă, ca un unic gârbov spate cu mii de capete, felinare în mijire bolnavă şi pestriţă – aşteaptă. Şi, de sus, cade vasta tăcere a minutului încremenit: prin ultramarin pasul saltimbancului supune coarda care face unghi. Trupul, o fâlfâire de seară, pregetă în avântul calculat peste abisul oblic. De bună seamă, piaţa e grea de un mare suspin, ca un val în suire. Mâinile pipăie în văzduh, valul acesta trimis de jos în rugăciune. Şi mersul în destinderi infinite înaintează. Piaţa, crepusculul, gloata, sufletul suferă. Sufletul, pe frânghie, lunecă" [62].

Dar în *Descântecul* şi în *Flori de lampă*, aceste experimente nu ajung să se extindă asupra epicii propriu-zise. Când intervine naraţia, autorul renunţă să-i mai impună vreo distorsiune şi rămâne la mijloacele expunerii tradiţionale. Povestirile, *Descântecul*, *Talionul* sau *O clipă grea* pot servi ca exemple concludente. Abia în *Paradisul suspinelor*, cum spuneam, dăm peste o adevărată proză

[61] Ion Vinea, *Descântecul* şi *Flori de lampă*, Bibl. „Dimineaţa", nr. 37, Ed. Ad., Buc., p. 15-20.
[62] *Ibidem*, p. 71-72.

de factură expresionistă. Mai puțin prima nuvelă, care îi împrumută volumului titlul, neîndoios celelalte două – *Luntre și punte* și *Cu inima-n cap* – prezintă astfel de trăsături stilistice. Transpar de la început câteva din motivele curente ale literaturii expresioniste; în *Paradisul suspinelor* întâlnim rivalitatea fiu-tată pe terenul erotic. Asupra unui copil, infirmiera angajată ca să-l îngrijească pe părintele său, țintuit la pat de reumatisme, exercită o atracție sexuală precoce. Curând, însă, tatăl devine amantul domnișoarei Lia, și băiatul, descoperind faptul, e chinuit de gelozii umilitoare. Puterea stihială a instinctului erotic sfârșește prin a stăpâni acțiunea nuvelei, transformându-i personajele în marionete supuse aceloraşi porunci tulburi, hipnotice. Mai târziu, fiul o regăsește pe domnișoara Lia cu mințile rătăcite, căutându-și fostul amant în diverși bărbați necunoscuți, culeși de pe stradă: „lucrători, soldați, vagabonzi, fără nume și fără mască, au îmbrățișat și au plătit și n-au știut nici unul ce prestigiu i-a transfigurat, ce feerie i-a înălțat în chilia prostituatei, ale cărei vorbe n-aveau, toate, un înțeles" [63]. Nebuna închipuie o figură emblematică a acestei fidelități derizorii; poartă o pălărie de paie decolorată, cu panglici, o străveche rochie din mătase galbenă, mănuși albe trei sferturi, forfecate la degete, evantai și umbrelă, e fardată țipător și gura ei veștedă afișează un surâs crispat. Eroina întruchipează însăși chemarea erotică, neresemnată să moară. Tatăl reapare către sfârșitul nuvelei ca să-și încheie viața alături de Lia și să se dovedească a fi, la rândul său, tot o victimă a atracțiilor sexuale fatale, care dezbină și leagă destinele omenești. În portul de pescari unde a eșuat, batjocură a copiilor, el pândește, zilnic, pe chei, până seara târziu, senil și neputincios acum, sosirea unei ambarcațiuni providențiale, fiindcă: „Lia murea ca o pasăre... cine să-i încălzească trupul ud de șopârlă ? Axel socotea (și când clătina capul a îndoială, i se deplasau ochelarii): să mai vie o corabie, una singură, cu o singură zi și o noapte frumoasă în pânze. Lia va aștepta slabă și înaltă în mătase galbenă, ofilită și aprinsă ca o impură, printre perne de tron. Și un matelot cu umeri largi din flanela albastră dungată cu alb și cu gura arsă de rachiu. Să-i pună pe brațe, pe sâni și pe gât, vânătăile

[63] I. Vinea, *Paradisul suspinelor*, Ed. C.N., Buc. 1930, p. 79.

ca niște bijuterii de tuci. Și să-i înfigă în zori cuțitul în pântecele neted, ca pe o cruce în pământ.

Domnul bătrân premedita și vorbea tare făcând gesturi expresive" [64].

La rândul său, fiul nu se poate elibera de magnetismul aceleiași femei care i-a trezit întâii fiori puberali. În tot ce scrie, căci o mare parte a nuvelei e jurnalul său, rămâne obsedat permanent de imaginea Liei și aflăm din capul locului că și-a întrerupt însemnările ca să pună foc casei unde le-a redactat, poate pentru a distruge astfel ființa demonică, înviată mintal.

Nuvela *Cu inima-n cap* conține iarăși o situație predilectă a literaturii expresioniste. Eroul, cum arată și titlul, raționează prea mult și, ca urmare, nu mai e capabil să acționeze. Asistăm aici la o umilire a intelectului de către agresivitatea erotică elementară. Toată întâmplarea ia printr-o reducție energică un aspect grotesc. Personajul principal se plimbă cu iubita lui, noaptea, pe străzi pustii, neîndrăznind să traducă în faptă dorințele de care e torturat. Intervine însă un individ necunoscut și, dându-se drept „inspector de moravuri", bagă fata într-o gheretă, unde o violează sub privirile prostite ale logodnicului inhibat. Rezultatul e că Diana rămâne cu intrepidul agresor, iar Laurențiu reușește abia astfel să afle cum putea deveni cineva stăpân pe „herghelia" sufletelor ei [65]. *Luntre și punte* e tot o „grotescă". Naratorul își propune să facă orice ca să scape de sărăcie; descoperind un casier maniac, care-și lua acasă, peste noapte, banii de la bancă, se apucă să-l urmărească, spre a prinde momentul prielnic când i-ar putea smulge din mână servieta cu prețiosul conținut. Pânda ține luni întregi; într-o seară, pe o străduță lăturalnică și goală, prilejul se ivește; casierul e lovit de o sincopă, urmăritorul îi ia servieta și fuge. Autorul furtului așteaptă apoi ca întâmplarea să se uite, nu mai iese din casă, rupe orice legătură cu lumea, pentru a evita astfel să trezească vreo bănuială. Dar curând are surpriza să constate că a fost, de fapt, simplul instrument al „domnului cu servieta"; acesta plănuise de mult o asemenea lovitură, simulase accidentul și, când eroul crede că a reușit să-și fi corectat

[64] I. Vinea, *Paradisul suspinelor*, Ed. C.N., Buc. 1930, p. 94.
[65] *Ibidem*, p. 181.

soarta, presupusa victimă se prezintă la el și-i spune: „Am venit să-mi dai partea mea!" [66].

Expresionistă e simplificarea elocventă la care sunt reduse aici relațiile umane. Toată acțiunea se transformă într-o vânătoare necruțătoare; cele două personaje n-au nume, sunt pure entități: între „domnul cu servietă" și urmăritorul lui se creează o misterioasă atracție sub efectul căreia întreaga realitate din jur suferă o distorsiune fantastică. Orașul devine spațiul labirintic al acestei pânde sălbatice fixate în sumbre tablouri expresive: „Acu-i, acu: bucuria mea străluci o dată cu felinarele, printre sfâșierile ploii. Nu luam seama la tristețea asfalturilor ude, la înflorirea funebră a umbrelor, la trăsurile lugubre acoperite. În față-mi, la câțiva pași, mă boxa tusea bătrânului. Se oprea să-și prindă răsufletul și viața care-i pregeta pe marginea de prăpastie a buzelor. O scuturătură, și pasărea de ceață poate părăsi, pe vecie, cuibul ei scorburos. Mă simt pășind agresiv și mai iute. Cheiul pustiu, dulapurile anticarilor închise. Un șobolan curge de-a lungul trotuarului" [67]. După comiterea actului criminal, tensiunea nu scade, stăruind sub o formă obsesivă în visele celui care a săvârșit furtul și se teme că ar putea fi prins. Urmăritorul trăiește acum el terorile victimei; spațiul său de mișcare devine cel al unui prelungit coșmar; „Vântul se abate cu mase de aer și lichid pe rezistența mea zdruncinată, apoi cu o năpustire de milioane de trâmbiți, cu finaluri apocaliptice de clopot, cu izbiri infernale de tobă, pe când țiuie iureșul întregei orchestre în care se deslușesc chemări și hohote, și mă surprinde în plină stradă. Se înfundă în umbreia mea deschisă și mi-o întoarce pe dos. Jobenul meu lustruit saltă de-a lungul trotuarului ca o pasăre tăiată. O ajung și o opresc cu piciorul la poarta sinagogii, unde apare Sfântul Petru și-mi spune: mă iertați, domnule, dar pălăria d-voastră n-a fost decapitată ritual" [68]. Dese reprezentări onirice invadează proza lui Ion Vinea în volumul *Paradisul suspinelor*. Unele care deschid prima nuvelă anunță, prin fluiditate și funcție compensatorie, delirul suprarealist. Cele mai multe, însă, sunt viziuni de coșmar

[66] I. Vinea, *Paradisul suspinelor*, Ed. C.N., Buc. 1930, p. 153.
[67] *Ibidem*, p. 133.
[68] *Ibidem*, p. 137.

expresioniste, distingându-se prin precizia halucinantă a desenului și anamorfismul lor terifiant. În nuvela *Cu inima-n cap* răsare deodată din întunericul nopții un lampagiu. Poartă șapcă, bluză verde și are o figură spână, ciupită de vărsat; ochii lui tineri lucesc „ca bobul de smarald într-o agrafă veche" [69]. Cere foc pentru a-și aprinde pipa stinsă; apoi, din „bruta" aceasta, violența poftei erotice țâșnește „ca un dulău asmuțit"; lampagiul o prinde pe Diana în brațe și începe să o sărute cu o gură de „iască" [70]. Personajul devine o proiecție materializată a refulărilor de care e plin inconștientul eroului. Urmărind înmărmurit un asemenea gest de agresiune elementară, omul „cu inima-n cap" își spune: „Iată, acesta e Avântul care de teama veninului tăios al ironiei pregetă în mine până azi, azi, după două luni de emoții, și sterpe împărțășanii. Avântul, Acțiunea pe care am legat-o cobză" [71].

În nuvela *Luntre și punte*, iarăși, figura casierului se confundă, până la surpriza deznodământului, cu proiecția unei dorințe secrete și obsesive asupra realității. Personajul e parcă făcut să întrețină speranțele urmăritorului său. Domnul cu servieta are o înfățișare uzată peste orice închipuire, arată parcă ar fi „viitorul său cadavru" [72]; luciul plesnit al manșetelor lui amintește „smalțul unor dinți în declin" [73]; firele hainei, îndelung periate „rânjesc" [74]; lacătul nichelat al servietei îl pândește pe narator „ca un ochi de mort" [75]. Expresionist e și gustul pentru grotesc prezent în toate nuvelele. Pe acest tărâm, mai ales, se manifestă și exercițiile „constructiviste" ale autorului. Acuzarea geometrismului, frângerea ascuțită a liniilor, evidențierea intersecției planurilor care le compun transformă fețele în „măști", foarte apropiate de portretele lui Marcel Iancu. Veșmintele roase și lustruite înconjoară trupul domnului cu servieta, „tot atât de strâns ca benzile unei mumii egiptene". „Între clapele gulerului țeapăn și vechi", mărul lui Adam îi

[69] I. Vinea, *Paradisul suspinelor*, Ed. C.N., Buc. 1930, p. 167.
[70] *Ibidem*, p. 169.
[71] *Ibidem*.
[72] *Ibidem*, p. 120.
[73] *Ibidem*, p. 117.
[74] *Ibidem*, p. 118.
[75] *Ibidem*, p. 138-139.

joacă „suveică", „în sus şi în jos". Ochelarii personajului sunt „incendiaţi de frângerea unei raze". Individul întreg e o „arătare uscată şi zimţuită ca o gravură în lemn" [76].

Măşti groteşti sunt şi lampagiul, şi eroul „cu inima-n cap". Alteori, ca în nuvela *Paradisul suspinelor*, actele omeneşti capătă prin organizarea „constructivistă" a imaginii lor acelaşi aspect. Lui Darie o scenă de dragoste între Lia şi tatăl său îi apare astfel: „Musculaturi înăduşite şi păroase, spinări exagerate de fauni se boltesc asupra iubitei pălită de pătrunderi teratologice, chemată la plăcere ca un violoncel de preţ, devastat de arta rudimentară a unui harap". Brusc, fiinţele îşi pierd individualitatea, pentru a lăsa să vorbească printr-însele, în asemenea momente, doar dezlănţuirea stihiilor firii. „Minut în care Lia nu mai e Lia, cum nici o femeie n-ar mai răspunde cu sinceritate numelui ei ce se scufundă sub îmbrăţişare ca un mormânt în anonimat" [77].

Dar grotescul expresionist, sub formula constructivistă, îl va cultiva la *Contimporanul* îndeosebi Ion Călugăru. Ca şi B. Fundoianu, acesta provenea din rândurile populaţiei evreieşti a unui orăşel de provincie moldovean. Nu crescuse însă la ţară, ci pe uliţa calicimii târgului. Mai mult ca Fundoianu, prin urmare, va fi urmărit de imaginea unei lumi ale cărei febre sufleteşti aprinseseră pânzele lui Chagall. În acest univers se născuse şi continua să trăiască hasidismul, formă de spiritualism iudaic, sortit să atragă prin animismul său antiintelectualist, proiectat asupra naturii, şi pe mulţi dintre reprezentanţii expresionismului german. E suficient să ne amintim ecoul pe care l-a găsit în conştiinţa lor gândirea unui Martin Buber, de exemplu.

Pentru distorsiunile expresioniste, sufletul acestei lumi manifesta şi anumite dispoziţii înnăscute. Nu este o întâmplare că teatrul idiş, care l-a interesat atât pe Kafka, s-a distins prin atari înclinaţii spontane, umplând scena cu chipuri schimonosite de suferinţe şi spaime atavice. Ele aparţineau îndeobşte milogilor, infirmilor şi înapoiaţilor mintali, stăpâniţi de transfiguratoare exaltări mistice. Trupei din Vilna, ajutată să se stabilească la Bucureşti, o

[76] I. Vinea, *Paradisul suspinelor*, Ed. C.N., Buc. 1930, p. 151.
[77] *Ibidem*, p. 57.

vreme, grație lui A.L. Zissu, financiar și autor al mai multor scrieri cu subiecte hasidice, regizorul Iacob Sternberg i-a imprimat un foarte marcat stil de joc expresionist. Ca și M.H. Maxy, Ion Călugăru s-a numărat printre membrii comitetului de conducere al societății „Dramă și Comedie" (1925), înființată spre a susține aceste experiențe. Spectacolele cu *Cântărețul tristeții sale*, de Ossip Dymov (1924-1925) și cu *Noaptea în târgul vechi* a lui Peretz (1930) au constituit date memorabile din istoria teatrului idiș mondial. Despre Sternberg, Tudor Arghezi avea să scrie că: „pe o scenă cât o farmacie, acest apocaliptic funambulesc este în stare să dea, cu materiile celei mai clar exprimate sărăcii de gospodărie, un frig în spate de mare catacombă și o stalactizare de leat geologic plurimilenar. Un duh vânăt oftează în personagiile sale și o însoțire violetă palidă răsare în lanterna lui plimbată în dreptul chipurilor morților adevărați" [78].

Și din numeroasele bucăți, pe care le semna, la începuturile lui scriitoricești, Ion Călugăru în *Contimporanul* și în alte publicații, ne asaltează o foială spectrală de figuri rânjitoare. Scriitorul oscilează între notația crudă, realistă, și dilatarea fantastică a trăsăturilor fizice sau morale. Ființa exemplarelor omenești care compun fauna pestriță a lumii sale, cerșetori, cârpaci, cotigari, dascăli bețivi, ciocli, prostituate, nebuni, e stăpânită de ticuri respingătoare, neliniști ancestrale sau visuri himerice. Șmalche „are o înfățișare de iepure sperios: micuț, bocciu, cu musteața tunsă și ochii roșii. Gingiile știrbe morfolesc fără oprelește". Individul îngână tot timpul „un cântec sinagogal". „Își bagă mâinile într-un fel de manta roibă, scoate câteva plumburi dulgherești, câțiva bumbi și un carnet nou-nouț, fără tartașe." Șmalche, „negustorul care nu vinde nimic", cutreieră birturile bolborosind necontenit ceva ininteligibil. „Dacă e o bucata de pâine începută, se repede și o ia de pe masă, muind-o în sosul de tocană al mușteriului" [79].

---

[78] T. Arghezi, *Studio: Teatrul idiș din București; Noaptea în târgul vechi, Adam*, I, nr. 16, 1930.

[79] I. Călugăru, *Negustorul care nu vinde nimic, Adevărul literar și artistic*, IV, 11 febr. 1923; reprodusă în *Casa șoarecilor (Schițe fără umor și nuvele)*, E.S.P.L.A., Buc., 1958, p. 39.

Trunchiul lui „Domnu Ţişti", tăietorul de lemne, e „prea lung" şi „pus pe nişte picioruşe scurte"; personajul are „nasul cârn, pielea roşie şi obrazul strâmbat de un râs ciudat", pare „mai mult sperietoare decât om"; „din când în când, stupea ca mâţa ca să alunge drăcimea ce-i bâzâia la ureche" [80]. Moşneagul poreclit „Pane, dă-mi fata" umblă „cu capul gol, cu picioarele desculţe şi crăpate, dar îmbrăcat cu un frac lung până la pământ" [81]. Ţipra şchioapătă; gâtul ei e subţire ca al dihorilor, trupul, sucit din mijloc. Caciabule poartă o pălăriuţă rotundă verde, haine de catifea cu pantaloni băgaţi în cizme. Are un nas de urangutan, buze groase, o muscă sub bărbie, ochi mici şi crucişi. Cizmele îi retează parcă genunchii, iar cordonul hainei îi taie mijlocul, astfel încât dă impresia a fi făcut din bucăţi [82]. Domnul Glantzer, „melamed"-ul, aparţine şi el familiei aceloraşi apariţii groteşti, aşa cum ne întâmpină în anteriul său „verde-cărămiziu, lung până la pământ, cu pieptul pătat de grăsimi". Veşnic beat, plânge la şcoală în faţa copiilor, cărora obrazul lui de „momiţă bătrână", „mustăţile căzute peste gură" şi „bărbuţa pipărată, nici barbă, nici ţăcălie", le stârneşte râsul [83]. Alte figuri schimonosite circulă prin nuvelele şi povestirile autorului din volumele *Caii lui Cibicioc* (1923), *Paradisul statistic* (1926), *Abecedar de povestiri populare* (1930) şi *De la cinci până la cinci* (1937); o asemenea umanitate populează şi romanele sale, dar în ele tabloul capătă un caracter precumpănitor realist, grotescul împins la violenţa expresionistă rămânând să domine mai ales scrierile pe care le-am amintit. Deformările imprimate de Ion Călugăru chipurilor omeneşti nu sunt caricaturale. Blaga ne atrăgea atenţia că orice distorsiune a liniilor unei imagini, ca să fie cu adevărat expresionistă, trebuie să vizeze absolutul. Şi mai precis e Salomo Friedlaender (Mynona), când încearcă să arate în ce chip grotescul poate atinge o astfel de ţintă. Trebuie să fim supuşi prin urâţenie unei terapeutici sufleteşti menite să ne retrezească memoria vieţii autentice, pe care caricatura acesteia, lumea reală, ne împiedecă să o regăsim în noi.

[80] I. Călugăru, *Cântecul mitralierei, Adevărul literar şi artistic*, XVII, 4 sept. 1938; *Ibidem*, p. 93.
[81] *Idem*, *Pane, dă-mi fata, Era nouă*, nr. 3, aprilie 1936; *Ibidem*, p. 260.
[82] *Idem*, *Caciabule (document hilar), Adam*, II, nr-ele 6 şi 7-8. 1930.
[83] *Idem*, *Ispita, Vremea*, 9 aug. 1936; *Casa şoarecilor, op. cit.*, p. 289.

De aceea, „der Humorist [...] kuriert das verweichilchte Gemüt mit Härte, das sentimentale durch Zynismen, das in Gewonheiten abgestandene durch Paradoxie; er ärgert und schockiert den fast unausrottbaren Philister in uns, der sich aus Vergesslichkeit, mitten in der Karikatur des echten Lebens ahnungslos wohlfühlt, dadurch, dass er die Karikatur bis in das Groteske eben übertreibt, solange, bis en gelingt, ihn aus dem nur gewähnten Paradies seiner Gewöhnlichkeiten zu vertreiben und ihm das echte wenigstens in der Ahnung nahezulegen: das echte, das so leicht deswegen geleugnet wird, weil es zwar innerdlich gewiss und bestimmt, äusserlich aber nicht wahrnehmbar ist, und weil auch die geistreichsten Menschen weit mehr Vertrauen zu dem haben, was sie sehen, hören, schmecken, riechen und tasten können, als zu sich selber im allerinnerlichsten Sinn der das urmusterhafte Paradies bedeutet"* [84].

Friedlaender aspiră să devină un „vânător de şoareci ai sufletului" („ein Kammerjäger der Seelen"); dorinţa lui e să înspăimânte, mai curând, decât să placă. Pentru el, grotescul trebuie să fie „der Prüfstein, der offenbart, wie nah oder wie fern man dem Echten noch mit seiner Seele sei"** [85]. Absolutul apare aici căutat pe o cale răsturnată, printr-o negaţie dialectică împinsă la ultima ei limită. „Der Groteskenmacher – spune Friedlaender –

* „Umoristul tratează firea moleşită cu ajutorul asprimii, pe cea sentimentală cu cinisme, ceea ce a devenit rutinier în habitudini, cu paradoxalitate; el irită şi şochează pe filistinul atât de greu de stârpit din noi, cel care, datorită uitării, se simte foarte bine în mijlocul vieţii neautentice, fără să bănuiască nimic şi umoristul realizează aceasta prin faptul că împinge caricatura până la grotesc, până când îi reuşeşte să-l izgonească pe filistin din numai iluzoriul paradis al deprinderilor lui, spre a-l apropia măcar cu presimţirea de veritabilul paradis, atât de uşor contestabil, fiindcă este perceptibil în chip cert şi precis înăuntru, şi nu în afară, şi fiindcă până şi oamenii cei mai bogaţi spiritualiceşte au pe de departe mult mai multă încredere în ceea ce pot să vadă, să audă, să guste, să miroasă şi să pipăie, decât în sinea lor, în cel mai lăuntric sens, care înseamnă paradisul originar desăvârşit."

[84] Mynona, *Grotesk*, în *Querschnitt durch 1921*; Hrsg. Alfred Flechtheim, Düsseldorf-Berlin, 1922; după Paul Pörtner, *Literatur-Revolution* (1910-1925), *ed. cit.*, erster Bd., p. 327.

** „...piatra de încercare care dezvăluie cât de aproape sau cât de departe mai suntem cu sufletul de ceea ce e autentic."

[85] *Ibidem*, p. 328.

peitscht auf alle menschlichen Heiligtümmer ein, um die göttlichen wenigstens unsichtbar an deren Stelle zu setzen. Verstehen wir also die umgekehrte Heuchelei, welche die hässlichste Maske über eine Antlitz zieht, welches umgekehrt wie das der Meduse, so paradiesich herrlich ist, dass kein menschliches Auge ungeblendet bliebe. Geniessen wir so auch die Hässlichkeit und Schrecklichkeit des Lebens wie die Maske eines Gottes, der der Gemeinheit im Inkognito des Todes und des Teufels erscheinen will"* [86].

Şi pe Ion Călugăru îl chinuie o foame de divin, căutată paradoxal într-o lume a grotescului: Menaşe, care are „dambla la creier", visează să clădească un oraş al îngerilor. Acesta s-ar sustrage gravităţii, plutind sus, printre nori, „deasupra gândacilor puturoşi de pe pământ". Ideea îi surâde şi domnului Costea Păltiniş, boier scăpătat; în „oraşul văzduhului" şi-ar putea clădi şi el ceea ce a dorit să posede o viaţă întreagă: un bordel particular [87]. Înfăţişarea de manechin – reclamă pentru mărfuri „en gros" a lui Iehudy A. Chaiot – ascunde o minte care cloceşte şi ea grandioase opere reformatoare. Personajul hilar nu se lasă până nu întemeiază „sanatoriul de purificare universală animală" (S.D.E.P.U.N.I.A.). La chemarea lui Iehudy, „armii paşnice de vieţuitoare anonime sosesc ca lăcustele. Betegi şi scălâmbi, orbi şi ciungi; triburi de câmi cu iepele şi cămilele, triburi de canibali cu trofeele sacre. Sosesc din toate ungherele să-şi depună suferinţa şi otrava în căldări de aramă şi ceaune de tuci. Printre fulgere şi bubuituri se îmbulzesc picioarele, gonesc umerii, babele şi copiii paralitici, bărboşii şi spânii, liliputanii şi uriaşii, renii şi hipopotamii, tigri şi căprioarele" [88]. S.D.E.P.U.N.I.A. e un purgatoriu

* „Creatorul de grotesc biciuie întruna toate lucrurile sacre pentru om, spre a pune în locul lor, fie şi în chip nevăzut, pe cele divine. Înţelegem, aşadar, ipocrizia cu semn schimbat de a îmbrăca masca cea mai respingătoare pe un obraz care e, în opoziţie cu cel al Meduzei, atât de strălucit paradisiac, încât nici un ochi omenesc n-ar rămâne neorbit contemplându-l. Savurăm astfel şi urâţenia, şi caracterul înspăimântător al vieţii ca masca unui zeu care vrea să se arate lumii comune sub incognitoul morţii şi diavolului."

[86] Mynona, *Grotesk*, în *Querschnitt durch 1921*; Hrsg. Alfred Flechtheim, Düsseldorf-Berlin, 1922; după Paul Pörtner, *Literatur-Revolution* (1910-1925), *ed. cit.*, erster Bd., p. 328.

[87] I. Călugăru, *Oraşul văzduhului, Contimporanul*; II, nr. 43, 1923.

[88] *Idem*, *S.D.E.P.U.N.I.A.*, *Universul literar*, mai-noiembrie 1927, reprodusă în *Casa şoarecilor, op. cit.*, p. 161.

terestru bazat pe mijloacele ştiinţei moderne. „Fiecare se poate schimba cu celălalt fără să simtă câştig sau pagubă". Iehudy are ambiţia să corecteze imperfecţiunile creaţiei. „Extazu-şi întinde înghețul peste cei ce s-au zbătut în mârşăvie. Flăcările curăţă. De pretutindeni flăcări-flăcări întinse poteci, flăcări ondulându-şi fluviile peste obrazul scoarţei zbârcite" [89].

Grotescul aduce repede – la Ion Călugăru – un teren de manifestare secretă a sacrului. Forţe suprafireşti, cu ţeluri superioare, indescifrabile, par să dicteze strâmbăturile feţelor care se ivesc dintr-o noapte de febră în nuvelele scriitorului. Nebunii sublime agită sufletele acestor făpturi bicisnice. Peste zbuciumul larvar al existenţelor derizorii din târguşoarele amărâte zboară sania lui Bal-Şem, întemeietorul hasidismului, plecat la „vânătoarea de minuni". Legendarul atelaj – ştie toată lumea – nu lunecă niciodată, ci pluteşte deasupra turlelor şi pădurilor. Acolo unde poposeşte, lupii hămesiţi fac roată în jur, târându-se cuminţi pe burţi şi lingând urmele sfintei troici (*Brahmi cel încruntat*) [90]. Exaltarea mistică a personajelor groteşti, care mişună prin nuvelistica lui Ion Călugăru, e contagioasă. Pe front, între soldaţii îngheţaţi şi plini de păduchi, Iţic zăreşte o arătare ciudată. Necunoscutul în haine militare jerpelite e de o subţirime neobişnuită. „Un ochi de panteră-i inunda obrazul, barba ilumina şi pleata lucea ca floarea de tei" [91]. Indiferent la somaţii, arătarea vine şi se aşază lângă soldaţi, la foc. Deodată, nu numai Iţic, ci toţi îl văd pe străin. Miraculosul ia naştere nemijlocit din universul pronunţat grotesc al scriitorului; straniul musafir nu scoate nici o vorbă; sergentul îl apostrofează: „De ce taci, pezevenghiule? Umbli noaptea după curve... după pui fripţi?... Nu răspunzi, caltaboş cu barbă?" [92]. Vrea să-l ia de urechi, dar mâna i se înfige flasc, ca în clei. Brusc, străinul dispare; soldaţii dau să-l prindă; în auz porneşte să le ţârâie, însă, ca la un semn, „mii de sonerii", „zurgălăi

[89] I. Călugăru, *S.D.E.P.U.N.I.A., Universul literar*, mai-noiembrie 1927, reprodusă în *Casa şoarecilor, op. cit.*, p. 162.

[90] I. Călugăru, *Abecedar de povestiri populare*, Ed. „Unu", Buc., 1930, p. 29-30.

[91] *Idem, Ochii*; text datat 1922, în *Paradisul statistic*, Tip. „Reforma socială", Buc., 1926, p. 41.

[92] *Ibidem*, p. 42.

de diferite niveluri, vârste și timbre, zurgălăi ruginiți cu sunet care însângerează creierii". Se lasă o „beznă groasă" și caii pornesc să râdă „furibund cu nări dilatate" [93]. Silueta necunoscutului pare a prinde contur iarăși departe, fugind peste câmp, spre păduricea din apropiere: „Un pas, și cizma se înfipse în brădet ca în pâine; dintr-o trapă plesni un balcon și străinul urcă. Ajuns în vârf, privi mai sus decât se poate închipui. Capela strălucea nimb împrejurul capului de o năprasnică frumusețe, plimba mâna prin azur și unde se înfigea degetul apăreau stele. Tot ce atingea devenea fosforescent, se prefăcea în luceferi, în licurici, în slove mobile și fără sens" [94]. O febră extatică, halucinatorie pune stăpânire pe întreaga patrulă. „Vedeau cu toate fibrele. O irupție de ochi pe trup și haine, fiecare păr purta un ochi în vârf ca acul gămălia – și neliniștea creștea. Pe fiecare ochi se tipărea o frântură; ochiul suplinea celelalte simțuri: vedea, gusta, auzea, pipăia" [95]. Soldații au revelația carnagiului universal modern, într-o tipică reprezentare expresionistă: „Ce iad de bețivi! Ce mulțime măcelărită pe panta unei străzi întinsă nesfârșit! Auzeau cum gâlgâie. Prin brazii prefăcuți în sonde țâșnea sânge, cerul se sprijinea pe căpriori de beton armat, pământul era străbătut de țevi" [96]. Fantoma îmbrăcată în haine militare se lasă recunoscută; e chiar Iisus, care vrea să cuvânteze lumii, dar tunuri antiaeriene nu-l lasă. Ca din măruntaiele unei orchestre demonice izbucnesc, în loc de cântece, tancuri și avioane, brădetul începe să se rărească tocat de mitraliere; trenuri gonesc demente peste punți suspendate, oști după oști curg îmbrâncite spre moarte. Numai scoțându-și ochii, soldații pot scăpa de această viziune torturantă. Cineva dă ideea, și toți o pun imediat în practică, folosind spângile armelor. „De aceea – conchide autorul – în dimineața de 13 decembrie 1916, s-au găsit spânzurați 30 de ochi, îmbătrâniți de chiciură.

Pe retină se imprimase, încremenise delirul nopții.

Faptul nu s-a bucurat însă de atenția unui comunicat oficial" [97].

---

[93] I. Călugăru, *Ochii*; text datat 1922, în *Paradisul statistic*, Tip. „Reforma socială", Buc., 1926, p. 42.

[94] *Ibidem*, p. 42-43.

[95] *Ibidem*, p. 43.

[96] *Ibidem*.

[97] *Ibidem*, p. 45.

Singularitatea extremă ajunge, prin acea dialectică proprie a grotescului, indicată de Friedlaender, la universalitate. Estropiaţii, caraghioşii şi nebunii iluminaţi din nuvelele lui Ion Călugăru devin expresia umanităţii care-şi caută, sub măştile ei hlizite dureros, sufletul divin pierdut, îngereasca „indiferenţă", capacitatea de a trăi ca „egale" alternativele vieţii, oribilul şi sublimul, ura şi iubirea, aşa cum cerea Mynona [98].

Însuşi târgul păcătos pare să fie teatrul unei tragicomedii cosmice. Universul întreg e implicat în această chinuită şi hilară zvârcolire, care se repetă sub o varietate infinită de aspecte. „Priveliştea de oţel, fumurie şi neagră, cu hornuri uriaşe, clădiri de piatră, maimuţe închipuite prinse de mersuri repezi de morişti..." [99].

„Ies cu bocceaua în mâini, urc într-o droşcă bătrână. Ce ciudat birjar! Roşu: morfoleşte mustaţa şi are ochii bulbucaţi. L-am mai cunoscut demult. Urcă cineva alături, o cucoană cu blană creaţă şi un căţel. Şi caii costelivi pornesc domol prin zloată. Copitele se spală în glodul smântânos. Tăcerea huruie, aud fioroase glasuri, multe, negre... Se sparge bezna de un fânar şi trece o ceată de cheflii. Schelete de copaci, garduri de ostreţe moarte la tot pasul..." [100].

„...Biserici îşi înalţă turlele cu cruci, ici una, dincolo alta, ca limbi de broaşte, când prind gâze după ploaie. Moara duduie. Hornuri fumegă. Care cu poveri se îndrumă către un amurg ce spânzură dincolo de orizont, iar dughenile deschise, căsuţele cu ferestre mici se aliniază şi ele ca pe o sârmă de telegraf. În târgul vitelor, întins ca o chelie în mijlocul toloacei, mulţime de geambaşi, negustori şi mujici, mânji, mascuri şi capre; iar în piaţa din preajma mânăstirii (cu turlele de sparangheli uriaşi şi verticali) se ceartă precupeţele, caţapii şi gospodinele. Uliţele-s pline de copii. O cotigă trece grăbită: izbucnesc strigăte vesele. Parc-ar trece cupeul cu mirii la nuntă. Un lipovean se închină şi lipoveanca îl maimuţăreşte; un cerşetor se vaită prelung şi răspunde, din altă uliţă, alt vaiet de cerşetor. Se

[98] Salomo Friedlaender, *Zur Psichologie der Engel*, în *Neue Bläter für Kunst und Dichtung*, I, 1918, p. 123-128; după Paul Pörtner, *Literatur-Revolution*, erster Bd., *ed. cit.*, p. 94-104.

[99] I. Călugăru, *Târgul corbilor, Adevărul literar şi artistic*, 29 mai 1921; reprodusă în *Casa şoarecilor, op. cit.*, p 41.

[100] *Ibidem*, p. 42.

îmbie suspinele, se iau la întrecere, până se țese un fel de cântec, în care se împleticesc coardele văzduhului, sonore..." [101].

În acest cadru mizer au loc evenimente, chemate să creeze o stare de exaltare generalizată, să imprime terorilor, nădejdilor, imaginației delirante, expresii paroxistice. Războiul și revoluția îndeplinesc, în nuvela *Paltoane și nimic altceva*, această ieșire din viața lor a lucrurilor; „Începuse în ultimul timp să se țicnească parcă și priveliștea. Târgul pus în comprese de praf se zvârcolea cuprins de fierbințeală, dealurile prăfuite ca pântece de harbuji se hârjoneau în verdeață; grădini răsunau de chiote, moartea târcolea și soldații cântau parc-ar fi fost veseli" [102]. „Văzduhul era inundat de nelinişte: casele mistuite de zăpăceală [...]. Doar panica... stăruia ca o amenințare de pâlpâiau inimile în noaptea pieptului ca focurile..." [103]. Pe garduri apar proclamații, în târg se ivesc niște indivizi necunoscuți, care țin pe la răspântii discursuri incendiare. Spectacolul e descris în aceeași manieră acuzat grotescă, gata să ia ușor o turnură apocaliptică. Un brutar surdo-mut, fără nume, privește „cum cuvântă și-și mișcă fălcile, ca peștii când scot capetele din apă, vorbitorii, iar ceilalți asudă, aplaudă și-și deschid gurile" [104]. Șaiche Fendrich, bubosul, înțelege să aplice revoluția într-o formă extrem de „directă": oprește trecătorii și le confiscă paltoanele. Reîntoarcerea armatelor albe umple spațiul de o spaimă cumplită, transmisă până și elementelor: „pâlcuri de flăcări se despleteau peste fluviul de la barieră, ca o veste care umblă pe jos, zboară și se răspândește. Gaze insinuante, reci, veniră de peste fruntarii, văzduhul se umplu de violet – parcă s-ar fi topit cerul. Ardeau turlele: neguri de clor soseau, cerul de hârtie uscată se destrăma în fâșii..., ferestre se deschideau în cerul expropriat (unde pe vremuri principesele dădeau baluri) și târgoveții răceau, te miri din ce, umblau, când se mai aventurau pe uliți, speriați, încredințați că se vor deschide trape sub pasul lor și că vor plesni șrapnele peste capete sau că un cutremur de pământ va nimici totul..." [105].

[101] I. Călugăru, *Paltoane și nimic altceva*, text datat 1926, în *De la cinci până la cinci*, Ed. „Vremea", Buc., [f.a.], p. 169-170.
[102] *Ibidem*, p. 174-175.
[103] *Ibidem*, p. 177.
[104] *Ibidem*, p. 191.
[105] *Ibidem*, p. 195.

Printr-un identic „raccourci" grotesc, finalul nuvelei dăruieşte faptului divers proporţii epocale. Retragerea „detaşamentului roşu" e ultimul act dintr-o grandioasă dramă, care absoarbe ridicolul în desfăşurarea implacabilă a Istoriei: „Yegor Sigal călărea pe o iapă albă, Boris Moiseevici pe un catâr, Şaiche Fendrich încărcase câteva paltoane pe un măgar, brutarul surdo-mut împreună cu Kromăr se ascunseseră sub fân într-o şarabană. Oamenii de nădejde, care nu ştiau să cârtească, să cugete, să întrebe şi să murmure, călăreau pe cai mărunţi, ţigăneşti sau umblau pe jos, liniştiţi, hotărâţi să înfrunte, să primească orice şi să se supună destinului, care i-a hărăzit să schimbe rânduiala lumii...

– Ne vom întoarce, tovarăşi! Ne vom întoarce ca să reclădim în locul păducherniţei un oraş cu uzini şi cartiere de locuinţe mari. Revoluţia nu se opreşte, chiar dacă noi am pieri!... vorbea, într-un soi de delir, Yegor Sigal. În cuvintele lui răsuna glasul lui Lenin, care tot aşa grăi la 1905, când părăsi Petersburgul căzut sub puterea ţaristă..." [106].

Pătrunzînd în târg, armatele albe nu mai descoperiră picior de om. „În casa cu pridvor, unde cantonase detaşamentul, au găsit câteva paltoane uitate, puse pe umere de lemn. Câteva paltoane şi nimic altceva. Albii au turnat gaz peste paltoane. Focul s-a întins. Şi până în zori, târgul a fost prefăcut în jăratec şi moloz" [107].

În povestirea *Caciabule*, subintitulată „document hilar", ne întâmpină o atmosferă asemănătoare de exaltare colectivă. Cauzele care o provoacă sunt însă altele. Ivirea eroului în târg e precedată de numeroase „semne"; întâi năvălesc cete de calici, „surzi, orbi, ciungi, şchiopi", porecliţi „puşcaşi", pentru că umblă din casă în casă şi cerşesc, „furioşi parc-ar fi vrut să împuşte lumea care nu-i miluia". Pe urmă, un predicator, poposit la sinagoga cojocarilor vesteşte „sosirea lui Mesia"; o cometă se vede „arcuind peste turla catedralei"; lumea iese în uliţi desculţă şi dezbrăcată, privind îngrozită „cerul de flăcări". Se aude că „într-un târg vecin un făt a ţipat în pântecele mumei-si". Moare marele rabin al ţinutului; un

[106] I. Călugăru, *Paltoane şi nimic altceva*, text datat 1926, în *De la cinci până la cinci*, Ed. „Vremea", Buc., [f.a.], p. 208-209.

[107] *Ibidem*, p. 209.

cutremur zguduie pământul din temelii; dascălul Leiba zăreşte slove de foc pe bolta cerească [108]. Psihoza aceasta, care le dă tuturor târgoveţilor sentimentul că se apropie ziua de apoi, îl face pe Iosip să-i spună nevesti-si: „să ştii că ăsta-i semnul lui Dumnezeu că ne mărităm fata. Lui Noe, Dumnezeu i-a arătat ca semn curcubeul, nouă o stea cu coadă" [109]. În *Oglinda nopţii*, exaltarea bolnăvicioasă o creează incendiile repetate, puse la cale pentru încasarea banilor pe mărfurile asigurate din prăvăliile care iau foc în fiecare seară. Eroina nuvelei, o femeie tânără, nevrozată de această atmosferă, înnebuneşte. Un gust copilăros de joacă o cuprinde, apoi, cu priviri rătăcite, fluturându-şi cămaşa de noapte ca o rochie de bal, începe să danseze fără oprire în faţa oglinzii [110].

Grotescul ia la Ion Călugăru foarte deseori forme apocaliptice. *Visele din vis ale lui Ilya Davidovici* sunt de acest tip. Eroului îi place să-şi imagineze acte provocatoare de cataclisme universale: „gândea la o lovitură de stat; o pregătea de mult... Mase compacte atacă din trei părţi temniţa. Vin târâş, descind, urcă, se ascund, se îmbulzesc... Din clopotniţă, santinele vestesc. Sunet de goarnă... armata urcă pe metereze... Firele sunt tăiate, poşta ocupată de insurgeniţi. Se auzeau pocnete, răgete subterane, puşti băteau cu întrerupere peste toaca mitralierelor, strigăte de triumf..." [111]. Şi altădată: „Mulţimea îndesată bâzâia şi catedrala se zdruncina. Se iscă un învălmăşag, piaţeta se răsturna ca oglindită în apă, plesneau lumini în danţ de aurore boreale, gânduri se înălţau trăgând creierii în văzduh ca pe scripete; peste copaci ardeau cununi de blesteme" [112]. Yla, ynia, d'ynia, eroina nuvelei cu acest titlu, îşi pune la bătaie imensa avere spre a organiza disperarea sinucigaşilor, iarăşi în vederea unei acţiuni de fantastică distrugere mondială. Iată tabloul apocaliptic al adunării celor chemaţi de anunţul miliardarei: „Tram! Tram! Tram! Noapte. Nopţi prelungite în ploi. Primăvară precoce. Nervi zbârliţi ca peri de arici, nervi

[108] I. Călugăru, *Caciabule, loc. cit.*

[109] *Ibidem.*

[110] I. Călugăru, *Oglinda nopţii; Azi*, iulie-august, 1935, reprodusă în *Casa şoarecilor*, *op. cit.*, p. 250-257.

[111] *Idem*, *Paradisul statistic, ed. cit.*, p. 69-70.

[112] *Ibidem*, p. 73.

întinşi ca sârme de telegraf, nervi, nervi. Aşteptare încordată – automobile blindate, jandarmi automaţi. Sinucigaşi curg, curg ca gârlele, curg ca nopţile. Beţivi păroşi care icnesc, duhnesc şi plâng [...], ciungi, şchiopi, cu dinţi galbeni, cârni cu boturi de câini, chiori care îţi fac viclean cu ochiul, hingheri, indivizi concediaţi de la serviciul barometric, foşti servitori şi pândari de vii, foşti meşteşugari şi muncitori necalificaţi" [113]. La sfârşitul nuvelei e evocată în câteva rânduri explozia acestei disperări concentrate. Orice descripţie mai amănunţită, autorul o găseşte inutilă: „În ziua când demenţii şi-au incendiat cazarma – notează el –, metapsihicianul a fost gâtuit şi luceafărul Ynei s-a stins de-a pururi. Atunci porni năvala noroadelor sălbatice împotriva Occidentului. De atunci s-a nimicit civilizaţia cu cabarete şi stele, bănci şi zgârie-nouri, muzee şi uzini de fabricat sentimente. Atunci au murit artele, religiile şi sfinţii.

Prin unele peşteri se cetesc inscripţii care certifică cele mai sus schiţate..." [114].

Şi învăţăcelul hasid din *Abecedar de povestiri populare* distruge prin asceză şi extaz mistic „o planetă", dând la o parte învelitorile marilor taine cosmice: „desface un pocriş: cataractele cerului se rup, ploi întind sârme. Şi plouă ca pe vremea lui Noe. Desface al doilea. Crivăţ, uragane şi vânturi reci scapă din ascunzătoarea lor de pâslă, purced să colinde pământul. Ochii pustnicului se deschid. Vede lumea întreagă, strâmbându-se de râs, cetăţile cutremurându-se din temelii, vapoare dănţuind pe spinarea stafiilor mării, oamenii gonind îngroziţi, râuri secând, mări zvârcolindu-se ca muierile. Ispita lui a clintit statornicia lumii şi lumea s-a strâmbat mai vârtos decât era..." [115].

În astfel de proiecţii expresioniste, Ion Călugăru utilizează tehnicile „constructiviste", cu o finalitate subordonată – paradoxal – viziunii groteşti şi apocaliptice. Descompunerea făpturilor şi a lucrurilor în linii, suprafeţe şi volume geometrice îi slujeşte să facă a exploda tablourile printr-o dinamică nebună, care poartă lumea

[113] I. Călugăru, *Paradisul statistic, ed. cit.* p. 87.
[114] *Ibidem*, p. 90.
[115] I. Călugăru, *Naufragiul planetei*, text datat 1922, în *Abecedar de Povestiri populare, ed. cit.*, p. 20.

scriitorului spre o iminentă catastrofă generală. La el apare şi acea concentrare sintetică, proprie prozei expresioniste, utilizată, de asemenea, pentru a comunica frenezia mişcării convulsive, extinderea ei, prin simultaneitate şi reducere instantanee a distanţelor dintre extreme; „...apele cântă fals... o flotilă aeriană de draci acrobaţi fac looping, catâri speriaţi s-au înălţat călărind pe sârme de telegraf, mânji gonesc, copite ciupesc sârmele, sunetele se împart automat cu bomboane de mentă, vântul s-a aprins violet..." [116]. Substantivul şi verbul îşi împart aproape în exclusivitate câmpul părţilor vorbirii: „Mese dorm. Clopote din pian visează dans. Ecouri se boltesc... cai şi ogari dresaţi aleargă; fanfare cântă... Avocaţi pledează..." [117].

Grotescul suferă în această proză o intensificare halucinantă care-l sileşte să biruie tentaţia caricaturalului pur şi să tindă la rezumarea, prin reversul ei derizoriu, a condiţiei umane.

Printre „moderniştii" români, însă, un interes mai viu ca oricine l-a arătat literaturii expresioniste Felix Aderca. Spirit mobil şi bătăios, gata să se înflăcăreze repede pentru toate „noutăţile", el a apărat şi ideile artistice ale grupului de la *Contimporanul*. A fost, prin urmare, un amic al acestuia şi îi găsim frecvent semnătura în paginile revistei scoase de Ion Vinea. Cunoscând limba germană, Felix Aderca urmărise îndeaproape literatura expresionistă, cu o parte din preocupările căreia îşi descoperise profunde afinităţi temperamentale. Către ea îl condusese mai ales Wedekind, prin curajul lui de a denunţa ipocriziile morale ale societăţii înfăţişându-l pe „omul gol", pradă instinctului sexual; pentru antifilistinismul lor programatic, îi va admira apoi pe Kaiser, pe Unruh şi pe Toller. Felix Aderca a încercat să scrie la rândul său teatru, dar *Sburătorul* (1923), „comedie contrară în trei acte" [118], rămâne doar o palidă ilustraţie a unor asemenea atitudini neconformiste. Acţiunea se învârteşte în jurul principiului agresivităţii erotice; sburătorul e idealul masculinităţii întreprinzătoare, bărbatul care, escaladând balconul, pătrunde mascat în dormitorul femeii dorite şi o cucereşte astfel uşor. „El" e

[116] I. Călugăru, *Paradisul statistic, ed. cit.*, p. 31.
[117] *Ibidem*, p. 28.
[118] F. Aderca, *Sburătorul* (comedie contrară în trei acte), *Viaţa românească*, XV, nr. 5, 1923.

de fapt o proiecţie mintală creată de tânjiri erotice nemărturisite. Toate femeile aşteaptă un „sburător", chiar şi servanta eroinei primeşte în acest chip „vizitele" sergentului din post, Năică, prefăcându-se numai că nu ştie secretul. „Sburătorul" e un alter-ego al soţului doamnei; când era mai tânăr, şi dânsul proceda aşa, iar acum, îmbătrânit, asistă placid la repetarea unei eterne comedii. Piesa lucrează cu personaje denudate până la principiul lor categorial uman, ca în teatrul expresionist, şi ţinteşte să facă a transpare prin această schematizare intenţionată jocul instinctelor elementare, ascunse sub iluzia sentimentelor şi normelor morale. Dar comportărilor le lipseşte tocmai violenţa instinctuală, autorul pune în replici prea multă ironie şi totul sfârşeşte prin a fi doar un lung şi cam plicticos badinaj intelectual.

Mai aproape de Wedekind şi de descendenţii săi e subiectul pe care-l propune dramaturgilor F. Aderca în *Rampa*, unde istoriseşte o piesă menită să prezinte „Omul – monstru orgolios". Spectacolul se poate dispensa de cuvinte. Ajunge ca tablourile să ne arate succesiv pe Fochistul care munceşte gol, negru şi scăldat de sudoare în cala unui transatlantic, pe blonda miss, miliardară, cutreierând plictisită puntea superioară şi apoi întâlnirea acestor două produse ale civilizaţiei moderne: frumuseţea sofisticată şi gorila! Îmbrăţişarea lor frenetică ar exemplifica în chip succint „revenirea la animalitate din melancolie" [119]. Străbătute însă cu adevărat de spiritul literaturii lui Wedekind şi a urmaşilor săi sunt numeroase pagini din romanele pe care le-a scris Felix Aderca. Prin mai toate trece, cum a remarcat critica, un violent instinct „faunesc"; întâiul roman al autorului se intitula chiar *Ţapul sau Zeul iubirii* (1920). Proza lui Felix Aderca este un câmp răscolit de experienţele cele mai variate, oscilând între realismul crud cu accente naturaliste şi analitismul proustian; stihia sexului, sub o formă obsesivă, nu dispare însă din ele niciodată. Scriitorul caută să împace o senzaţie foarte acută a materialităţii Universului cu un gust egal de pronunţat pentru „ideea" şi abstracţia alegorică. Manifestările instinctului erotic ajung astfel să-l atragă îndeosebi

[119] F. Aderca, *Eu plagiez, tu plagiezi, el plagiază*, *Rampa*, VII, nr. 2151, 1924.

pe Felix Aderca, fiindcă-i dau prilejul să se apropie mai uşor de această ţintă. Ele sunt o expresie directă a senzualităţii şi totodată supun indivizii unei porunci care-i depăşeşte; vine din străfundurile vieţii şi ale ordinii cosmice. Sub imperiul sexualităţii, omul apare mai concret ca oricând, devine obiectul satisfacerii brutale a simţurilor. Dar, tot aici, capătă şi înfăţişarea cea mai abstractă cu putinţă, leapădă trăsăturile care-l particularizează din punct de vedere social, etnic, psihologic sau istoric, ca să rămână un pur reprezentant al speţei, o forţă stihială incorporată. Formula expresionistă îi apare romancierului ca extrem de potrivită să traducă o asemenea viziune a umanităţii. La început, el se mulţumeşte doar cu anumite imagini, destinate să împingă descrierea realistă către sugerarea unui al doilea plan, ideatic, în care se mişcă nu personajele nominalizate, ci principiile vitale stăpâne pe actele acestora. Romanul *Domnişoara din strada Neptun* (1920) istoriseşte o transplantare socială. Totul urmează la prima vedere linia prozei veriste. Ţăranul Păun Oproiu îşi bagă în cap să ajungă „maşinist" şi se mută la oraş. Stabilit într-o mahala din apropierea depozitului Căilor-ferate, unde găseşte de lucru, devine doar un simplu muncitor feroviar care-şi păstrează mentalitatea rurală. Din familia lui Păun Oproiu, singură, Nuţa, fata cea mai mare, reuşeşte să ajungă o adevărată orăşeancă, o „domnişoară", cu toate că şi pe ea copiii o strigau, când era mică, „ţoapa roşcată". Romancierul urmăreşte tribulaţiile amoroase ale eroinei într-un astfel de mediu suburban, căruia îi evocă moravurile şi fauna umană cu o vie pastă realistă, prezentându-ne „cavalerii" cartierului, târând după dânşii „pianul" la chefurile lor nocturne, încăierându-se şi disputându-şi domnia asupra uliţelor. Adeseori, totuşi – cum spuneam –, liniile desenului capătă simplificări şi îngroşări menite să dea tabloului o putere de cuprindere „sintetică", „expresivă". Figurile şi scenele ce ne sunt înfăţişate par să fie numai concretizări episodice ale unor mari entităţi colective, pornite a se confrunta, satul şi oraşul. Suburbia e teatrul ciocnirii a două „suflete". Primul, cel rural, agonizează în fundul curţii strâmte, unde familia lui Păun Oproiu locuia acum „cu chirie". Acolo – notează Felix Aderca – „un plug ruginise, cu ascuţişul în sus, cu un corn înfipt în pământ, ca un animal ciudat de fier, care murise

ameninţând cerul" [120]. Alte asemenea imagini fulgurante, de factură expresionistă, vin să puncteze romanul şi să sugereze implicaţiile stihiale ale acţiunilor relatate.

Păun Oproiu moare în război. Scena, Felix Aderca o descrie în aceeaşi manieră şarjată, bazată pe violente contraste, care să împingă tot ce se petrece către schema înfruntării celor două „suflete", citadin şi rural. Coloana de trăgători e surprinsă într-un cimitir evreiesc, unde rămâne răsfirată printre monumentele tombale ciudate; când o rafală ucigaşă îi ciuruie eroului ţeasta, oraşul cu pietrele cimitirului de alături se ridică şi se clatină în văzduh; omul cade şi, „flămând deodată în spasm [...], muşcă ţărâna" [121].

Tot o figuraţie rezumativă, expresionistă, face din episodul reîntoarcerii înstrăinaţilor acasă un moment al aceleiaşi drame supraindividuale. „Sufletul" satului nu mai vrea să ştie de fugari: „Pe unde muncise altădată Păun Oproiu, mâna acum boii un băietan care se însurase în iarna aceea. Câmpul gol. Petecele negre de brazde răturnate pe-alocuri. Apoi, ca mistuite de dihania neagră a pământului întins până-n zare, pieriră şi petele albe: boii şi ţăranul..." [122].

„În fund soarele, printr-o despicătură lungă, dincolo de linia nevăzută a munţilor, se prelungi ca un cheag de sânge. Toată zarea se mânji" [123].

„Sufletul" oraşului se face la rândul lui presimţit nu o dată, în astfel de instantanee patetice. Păun Oproiu, oprit la barieră, îl priveşte înfricoşat şi fascinat: „Palatul Justiţiei, hipopotamul de piatră [...], se ridica în ceaţa lăptoasă a nopţii, cu fruntea lui masivă tăiată-n bezne. Ochiul ceasornicului era mare, deschis şi congestionat" [124]. Nuţei, acest suflet străin îi devine familiar, ea simte o deosebită plăcere să iasă în întâmpinarea trenurilor, „care se aruncau vâjâind cu botul pe şine şi care scoteau din pântece guiţături prelungi, ca nişte uriaşi porci mistreţi" [125]. Către viziunea stihială a vieţii, romanul e deschis mai ales de felul cum apare concepută eroina lui principală. Nuţa ni

[120] F. Aderca, *Domnişoara din strada Neptun*, Ed. „Socec", Buc., 1920; reprodusă în „Ediţii definitive", F. Aderca, Ed. C.N., Buc., 1945. Trimiterile se fac la acest text, datat 1918, p. 17.
[121] *Ibidem*, p. 56.
[122] *Ibidem*, p. 79.
[123] *Ibidem*.
[124] *Ibidem*, p. 15.
[125] *Ibidem*, p. 18.

se înfăţişează ca purtătoarea inconştientă a unui invincibil magnetism erotic; prin fiinţa ei lucrează o forţă vitală mai presus de cele care îşi dispută – în numele satului sau al oraşului – imperiul asupra personajelor cărţii. Nici unul dintre „cavalerii" mahalalei nu poate scăpa de sub farmecul secret al Nuţei. După ce Lepădatu o „nenoroceşte" şi se făleşte peste tot cu isprava lui, îşi dă seama că, în realitate, n-a obţinut nimic, fiindcă fata sedusă nu mai vrea să-l vadă. Chinuit de amintirea nopţilor petrecute cu ea, vine şi-i cere pocăit mâna. Nici mai târziu, când o alungă, crezând că în sfârşit s-a vindecat, nu izbuteşte să-şi regăsească liniştea. Succesele amoroase ale nevestei lui părăsite îl fac să-i aţină calea ca un câine rău, care aşteaptă momentul prielnic când va putea să sară şi să muşte. Ciocănel regretă amarnic, la rândul său, că printr-o comportare nesăbuită de mascul orgolios a pierdut-o pentru totdeauna pe Nuţa. Regăsirea lor târzie îl otrăveşte şi mai rău. După ce-şi realizează visul de a o ţine şi el în braţe pe „domnişoara" cartierului măcar o dată, se întoarce acasă şi-şi taie beregata cu briciul. Domnul Avram, familistul, se trezeşte sub puterea aceluiaşi magnetism animal, bătând noaptea, înfrigurat, la uşa casei din strada Neptun şi sculând câinii mahalalei. Nuţa nu pune nici o deliberare în actele ei. Un principiu elementar al feminităţii o face să se adapteze fără eforturi speciale noii ambianţe şi tot el o conduce spre moarte. S-ar spune că acesta caută, cu obstinaţie fatală, peste voinţa Nuţei şi dincolo de social şi psihologic, ca „duhul" oraşului să-l pătrundă până în intimitatea lui ultimă, viscerală. Sfârşitul eroinei, sub roţile unui tren în plină viteză e, practic, o supremă şi spasmodică tentativă de captare erotică a citadinului: „Câteva scântei se ridicară, trăgând fire luminoase frângându-se în aer şi la cotitură, locomotiva aşternută pe şine înainta atât de iute, că Nuţa uitând de soarta gâştelor, fu înveselită de această priveliişte, şi scoborî colina, să prindă răsuflarea fierbinte, să fie izbită de iuţeală. Era o frenezie copilărească, ceva senzual şi nou. Nuţei îi păru atât de rău că nu se afla şi ea acolo sus, pe locomotivă, să fugă şi ea. Maşina se apropia, şi Nuţa, fără nici un cuget, aruncându-se deodată înainte, se lăsă posedată vertiginos şi în urlet de bestia cu ochii roşii" [126].

[126] F. Aderca, *Domnişoara din strada Neptun*, Ed. „Socec", Buc., 1920; reprodusă în „Ediţii definitive", F. Aderca, Ed. C.N., Buc., 1945. Trimiterile se fac la acest text, datat 1918, p. 102.

Proza expresionistă a încercat, pe cât i-a stat în putinţă, să fugă de psihologie. Acesteia, Döblin îi reproşa că, explicând şi comentând lucrurile, cititorul, subţiază „măduva" lucrurilor prin expunere şi o serveşte sub forma unui aliment „delicat". „Zum letzten Mal Psychologie!"*, spunea şi Kafka.

În romanele *Ţapul* (1920) şi *Omul descompus* (1925), frecventele intervenţii analitice ascund instinctul „faunesc" care străbate opera lui Felix Aderca. Abia în *Femeia cu carnea albă* (1927) „psihologia" este lăsată deoparte şi factura expresionistă a prozei scriitorului dobândeşte posibilitatea să iasă mai pregnant la iveală.

Eroul, domnul Aurel, un intelectual care nu dispreţuieşte şi îndeletnicirile practice, după ce a fost demobilizat, se ocupă cu achiziţia de legume în teritoriul aflat sub ocupaţia inamicului. Cuplul gogolian, el şi vizitiul Mitru, umblă să cumpere recolta „grădinăriilor" de pe malul Dunării, dar aceasta e şi o ocazie să cunoască, biblic vorbind, femeile locului. Romanul se compune din suita experienţelor erotice ale domnului Aurel, care „descoperă" astfel diverse forme de carnaţii analoage „fructelor pământului". „Femeia ploilor" are ceva în alcătuirea ei intimă din natura verzelor „rănite şi umede" pe care le cultivă [127]. Trupul „codanei roşii" a împrumutat gustul iute al ardeilor [128]. În „femeia cu carnea albă", domnul Aurel regăseşte dulceaţa vag searbădă a morcovilor cruzi şi aşa mai departe [129]. Dispare, aşadar, orice individualizare morală; misterul feminin rămâne o pură atracţie a erosului, care îmbracă aspectul cel mai material cu putinţă; carnea sexului opus îl cheamă pe erou prin savori palatale; domnul Aurel e mânat de o adevărată „foame lubrică"; el nu vrea să lase negustat nici unul dintre roadele pe care natura i le oferă, generoasă, omului. Îndărătul aspectului acestuia violent senzorial, funcţionează însă şi o mecanică ascunsă – cosmică. Un „duh" al „grădinăriilor" umblă să pună stăpânire, prin diferitele lui întruchipări feminine, pe erou. Prizonier al aprigei Ioane din Rogova, domnul Aurel şi sfârşeşte astfel, epuizat, în

* „Pentru ultima oară psihologie!"

[127] F. Aderca, *Femeia cu carnea albă* (din carnetul intim al d-lui Aurel), Ed. „Ancora", Buc., 1927, p. 112.

[128] *Ibidem*, p. 145-146.

[129] *Ibidem*, p. 157.

coliba ei. Asistăm practic, în roman, la o cheltuire frenetică de seve vitale, pe care pământul le azvârle şi le resoarbe după o economie a sa, tainică, impenetrabilă. Numeroasele acuplări se produc conform acestei regii supraindividuale; ploi diluviene, izolări sălbatice ale peisajului, amieze caniculare creează cadrul propice, împingând inşii unul către altul, fără cuvinte, într-o adevărată mişcare de maree a poftei care-i cuprinde. Pe două căi, aparent opuse – s-a observat –, proza expresionistă a urmărit aceeaşi ţintă: eliminarea psihologiei. Una, practicată şi teoretizată de Döblin, constă în a „arăta" pur şi simplu lucrurile, fără a le descrie şi explica. Tehnica naraţiunii – susţinea el – trebuie să se apropie cât mai mult de aceea a filmului, strictă „înfăţişare" care prezintă doar comportarea personajelor în tablouri cu o succesiune rapidă (Kinostil). Am obţine astfel, de fapt, un naturalism potenţat, obligat să-şi respecte până la capăt principiile. Cealaltă cale, preconizată şi ilustrată de Carl Einstein, ar consta, dimpotrivă, într-o subiectivizare extremă a relatării [130]. Am scăpa, ca urmare, de iluzia că ne aflăm în faţa unei *realităţi obiective*; figurile şi faptele n-ar sluji decât la a face perceptibil jocul „ideilor", exerciţiul liber al „spiritului", în stare să-şi plăsmuiască lumile lui autonome, fără nici o legătură cu universul experienţei comune („Zerstörung des Gegenstandes, Entdinglichung zugunsten einer Utopie"*). Operaţiunea aceasta, naratorul ar reuşi să o săvârşească nu dispărând îndărătul lucrurilor arătate, ci făcându-şi permanent simţită prezenţa împingând cu ajutorul „ironiei", al deformării „groteşti" sau pur şi simplu fantastice, tot ce a creat în planul unei pure ipoteze mentale. O astfel de construcţie epică va tinde fatal, ca la Kafka, să capete structura „parabolei" [131]. Felix Aderca alege când una, când cealaltă cale a prozei expresioniste; în romanul *Domnişoara din strada Neptun* pare să prefere naturalismul potenţat, pe care-l reclamă Döblin; în *Femeia cu carnea albă*, dimpotrivă, intervine necontenit spre a ridica metafora „grădinăriilor" la o reprezentare a umanităţii supuse exclusiv foamei sexuale.

---

[130] Walter H. Sokel, *Die Prosa des Expressionismus*, în *Expressionismus als Literatur, ed. cit.*, p. 153-170.

* „Sfărâmare a obiectului dereificare în favoarea unei utopii."

[131] Heinz Graber, Carl Einstein, *Ibidem*, p. 669-680.

Dar această formă narativă, puternic subiectivizată, o are mai ales romanul *Aventurile d-lui Ionel Lăcustă-Termidor* (1932). Ca în *Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders* (1912) al lui Carl Einstein, întâmplările istorisite apar colorate de o voită arbitrarietate; acțiunile nu-și caută legitimări solide, totul lasă impresia că se petrece doar pentru a da prilej autorului să ne împărtășească reflecțiile sale sarcastico-aforistice fără nici o stânjeneală. Sub pretextul de a face cunoscut „geniul dlui Ionel Lăcustă-Termidor din opere complecte" – cum își intitulează ironic un lung capitol –, Felix Aderca produce o copioasă asemenea materie; ea umple însă și restul romanului. Narațiunea nu păstrează alt rol decât să deschidă drum acrobațiilor spiritului, paradoxului și speculației intelectuale nonconformiste.

Însușirea eroului de a fi o pură ipoteză mentală e subliniată din capul locului.

Romanul cuprinde – ne avertizează autorul – „câteva din întâmplările, închipuirile, călătoriile și dezordinile adevărate sau visate ale unui spirit căruia, părăsind spațiile interstelare curbe și timpul infinit pe unde pribegea sub diferite forme, i-a venit gustul la începutul veacului XX (stil terestru) să viețuiască încarnat într-un individ de pe Pământ (Europa – România – punctul București), răspunzând pentru circumstanțe de planetă, continent, țară, oraș și prefectură de poliție la numele de Ionel Lăcustă-Termidor" [132].

Numai temporar – ni se explică – personajul pare lovit de anumite beteșuguri. Dacă arată azi ca un „coate goale", nu înseamnă că sub alte ipostaze existența lui a luat aceleași aspecte. Dl Ionel Lăcustă-Termidor, cât timp a trecut prin fazele „geo-zoo-ginecologice", a fost, pe rând, „moluscă (stea de mare), pasăre (pelican) și, în sfârșit, mamifer (maimuță cu buca jupuită cărămiziu, roasă de stâncile strâmtoarei Gibraltar)" [133]. În locuințele lacustre a învățat să-și acopere goliciunile piloase cu frunze late de lipan. Pe malul Nilului, dovedind că știe să numere, a fost ridicat la rangul de „copil al Boului". Printre incași i-a mers mai rău, fiindcă având sarcina, ca preot, să smulgă inimile celor sacrificați Soarelui, i-a lipsit tăria

[132] F. Aderca, *Aventurile d-lui Ionel Lăcustă-Termidor*, col. „Rosidor", Ed. C.N., Buc., 1932, p. 10.

[133] *Ibidem*, p. 13.

necesară unei asemenea îndeletniciri. În China, treisprezece mii de ani a depănat firul coconilor mătăsoși și a scris versuri, pentru care, drept recunoștință publică, a fost uns „frate al Împăratului". La poalele munților Himalaia, urmărind să devină o nouă încarnare a lui Vișnu și resfirându-se cu mintea în divin, n-a opus nici o rezistență când a fost devorat de șerpi, spre hazul celorlalți discipoli. L-a întovărășit pe Columb (idealul dlui Ionel Lăcustă-Termidor fiind mereu „descoperirea unei Americi – oricând! oriunde! oricât de neverosimilă!...)" [134]. „Ca bucureștean la sfârșitul veacului al 19-lea, a fost serios preocupat de cârma balonului, care s-a rezolvat, precum se știe, fără concursul lui și, ispitit de un premiu în franci al fabricilor Coty din Franța, multă vreme și-a bătut capul să găsească cele mai frumoase și mai poetice nume de parfumuri..." [135]. Felix Aderca înmulțește astfel, cu o adevărată frenezie inventivă, existențele anterioare ale eroului său, amuzându-se să-i „derealizeze" figura.

Pentru a spori sugestia arbitrariului, adaugă textului o serie de fotografii, destinate surprinderii domnului Ionel Lăcustă-Termidor în cele mai variate ipostaze. Avem, prin urmare, prilejul să-l admirăm sub formă de „varză înrourată" și de copac din Biskra (Sahara), expirând patetic (când era Sarah Bernard), cugetând cu capu-n jos și cu picioarele-n sus pe vârful unui munte, lăfăindu-se printre ghețuri, ca urs alb, jucându-și bicepșii, ca luptător sau privindu-ne languros, ca dansator negru.

Aventurile sale, narate efectiv în roman, conțin iarăși o notă puternică de neverosimilitate. Locatarii hotelului Union sunt deșteptați din beția fericită a nopții Crăciunului de un atac cu mitraliera asupra fațadei imobilului. Focurile vin din mansarda clădirii situate vizavi. Acolo, cunoscutul publicist, dl Ionel Lăcustă-Termidor, e găsit întins pe dușumea, într-o tranșee de perine și scaune răsturnate, desculț, dar îmbrăcat în uniformă ofițerească, cântând: „O, Tannenbaum... O, Tannenbaum... wie grün sind deine Blätter..." și trimițând jerbe aprinse prin fereastră. Transportat la prefectura de poliție, își explică gestul: pe front, ca sublocotenent, avusese în

[134] F. Aderca, *Aventurile d-lui Ionel Lăcustă-Termidor*, col. „Rosidor". Ed. C.N., Buc., 1932, p. 16.

[135] *Ibidem*.

seara de Crăciun un vis mirific și s-a străduit zadarnic apoi să-l retrăiască. Era vorba de „punerea în scenă a unei fericiri" [136]; poezia, cum crezuse atâta vreme, nu putea înfăptui aceasta; „se cerea un geniu dramatic superior, care să găsească principiul de a completa viața, ba chiar de a o înlocui" [137]. Atunci i-a dat prin gând să încerce a realiza pentru „destinul oamenilor" ceea ce Edison cu cinematograful și patefonul făcuse numai pentru ochiul și urechea lor.

Ionel Lăcustă-Termidor vrea să transforme practic existența într-o ficțiune artistică, să substituie lumii fenomenale, produsele imaginației libere. Aceeași „concepție dinamo-dramatică" o aplică spre a obține abonamentele la ziarul său *Ideea Ministerială*, care n-a apărut decât o dată cu fotografia întregului guvern. Secretul constă în a se prezenta înalților demnitari, acompaniat de creația lui, „domnișoara Rașel". Ea a fost învățată să arunce foștilor, actualilor și viitorilor miniștri „Privirea inițială" și să arboreze „Surâsul suprem", care topește orice rezistență. Ionel Lăcustă-Termidor îl lămurește pe amicul său, prefectul poliției, că refuză să utilizeze mijloacele vulgare de captare a bunăvoinței; dacă mărul s-ar lăsa mușcat, ușile cabinetelor s-ar închide a doua oară și toată întreprinderea s-ar prăbuși. Domnilor miniștri eroul le dăruiește „ideea Rașelei", adică o plăcere „incoruptibilă", o prefacere a vieții într-un spectacol artistic pur [138].

Toate acestea fac ca narațiunea să capete, în ciuda episoadelor burlești, structura abstractă a unei parabole; prin gustul iluzoriului, dl Ionel Lăcustă-Termidor rezumă o sfântă demență a umanității. În existențele sale anterioare, a avut adesea de pătimit din cauza aceasta, dar tot lipsa lui de simț practic l-a salvat; eroul rămâne veșnicul copil, capabil să creadă în miracole. Locuitorii colibelor lacustre îl socoteau nebun, fiindcă nu fugea ca ei după femeile „cu miros iute de ismă și levănțică", nu le prindea și nu le silea prin bătaie să nu-l mai părăsească. Dl Ionel Lăcustă-Termidor, „dimpotrivă, se arunca la pământ și plângea cu murmure prelungi, tânguiri și tristă, nesfârșită melopee. Femeia, care nu mai văzuse copil atât de mare, se apropia

[136] F. Aderca, *Aventurile d-lui Ionel Lăcustă-Termidor*, col. „Rosidor", Ed. C.N., Buc., 1932, p. 29.
[137] *Ibidem*, p. 38.
[138] *Ibidem*, p. 55.

curioasă, miloasă. Se aşeza alături şi plângea cu el. Când se ridicau, se ridicau amândoi şi ea mergea după el..." [139].

Pe insula Formoza, ajunsese de batjocura tuturor, fiindcă era incapabil să prindă „un singur peşte adevărat". Dacă n-a murit de foame, a fost tot datorită femeilor, care-i aduceau hrana vie smulsă valurilor, în schimbul animalelor marine, executate din os şi sidef [140].

La Bucureşti, se trezeşte în beciurile poliţiei pentru că, incorigibil, provocase un scandal diplomatic, citindu-i Prinţesei de Albania o *Poemă necuviincioasă*, invitaţie lirică să-şi abandoneze soţul şi copiii spre a realiza înfrăţirea continentelor printr-o dăruire trupească fiilor acestora, sub toate latitudinile [141]. Dar, graţie ţicnelii, izbuteşte să iasă din încurcătură şi de astă dată în chip miraculos. Dl Ionel Lăcustă-Termidor se îmbogăţeşte peste noapte, vânzând, „nebunie", nu morfină, nu cocaină, ci o substanţă provocatoare de beţii mai fine: poezia [142]. Milionarii îl asaltează: dl I.M. Chaim, petrolistul, consoarta unui angrosist de fierărie din Galaţi, bancherul Lionel Rotschild, căruia atunci când şi-a surprins soţia în flagrant delict adulterin şi a întrebat-o distrus: „Mopsi, de ce m-ai înşelat?", aceasta i-a răspuns furioasă: „Tâmpitule! Nu vezi că n-ai nici un talent literar?" [143]. Răpit de „halucinanta Pipi, prinţesa Celor două Sicilii", eroul cutreieră împreună cu ea Europa. E trădat însă la Palermo, pentru un chelner vulgar şi ajunge iarăşi să fie arestat, fiindcă nu rezistase tentaţiei de a-şi publica într-o revistă câteva capitole din romanul său utopic *Nunta colectivă* [144].

Prin dl Ionel Lăcustă-Termidor, oamenii reiau eternul lor flirt cu iluzia, cu gratuitatea, cu neprevăzutul, cu poezia, mai exact spus, „Aventurile" personajului acestuia funambulesc nu sunt decât avataruri pe care le cunoaşte imaginaţia creatoare în lumea poftelor şi ambiţiilor comune. Romanul se compune practic din comentariul ironic al experienţelor ei exaltante şi derizorii, repetate cu o obstinaţie

[139] F. Aderca, *Aventurile d-lui Ionel Lăcustă-Termidor*, col. „Rosidor", Ed. C.N., Buc., 1932, p. 14.
[140] *Ibidem*, p. 15.
[141] *Ibidem*, p. 164-171.
[142] *Ibidem*, p. 179.
[143] *Ibidem*, p. 186.
[144] *Ibidem*, p. 190-191.

nebună, în ciuda rezultatului lor catastrofal. Comedia veşnicului eşec al spiritului e şi tema piesei expresioniste pe care dl Ionel Lăcustă-Termidor i-o povesteşte directorului Teatrului Naţional. Ea se intitulează sarcastic *Pastorala*, „Tragedie fantezistă în numeroase tablouri sintetice" [145], şi prezintă un episod din istoria viitoare a omenirii. Prin anul 8000 de la Cristos, pământul suprapopulat face să ia naştere o civilizaţie a atlantizilor. Aceştia trăiesc în colivii de bambu suspendate, a căror reţea acoperă oceanele, sunt toţi intelectuali şi se pricep să acumuleze electricitatea din soare şi din nori prin mici bobine de platină aşezate ca nişte papagali pe acoperişul căsuţelor lor aeriene. Ei furnizează restului omenirii „energie", „idei" şi „muzică", primind în schimb „franzele" şi „cartofi". Nemaiutilizând de multă vreme picioarele, atlantizii au căpătat înfăţişarea unor „fructe ovale, cu ochi mari şi frunte înaltă". Continentalii, care nu fac altceva decât să are pământul şi să taie lemne, arată, dimpotrivă, ca nişte „ciomege însufleţite". Între cele două civilizaţii izbucneşte tipicul conflict intelect-natură din literatura expresionistă. Continentalii descoperă că locuitorii coliviilor de bambu nu depun nici o muncă manuală şi, indignaţi, încetează să le mai livreze produse alimentare. Atlantizii sunt siliţi să-şi fabrice materiile hrănitoare pe cale sintetică, dar acestea sunt lipsite de savoarea roadelor pământului. Pe continentali, absenţa electricităţii îi lasă reci, întrucât nici atunci nu prea aveau ce face cu ea. Chiar şi lipsa plăcilor de patefon o suportă uşor, observând că omul poate trăi şi fără simfonii. Ca să reobţină de la continentali franzele şi cartofi, unt şi vin, atlantizii încearcă să-i sperie, atrăgând în orbita soarelui o stea magnetică din Ursa Mare. Prizoniera celestă e supusă astfel dezagregării, datorită uriaşei temperaturi prin care trebuie să treacă. „Opt ani a plouat apoi cu corpuri astrale asupra ogoarelor şi pădurilor din Europa şi America, dar nu s-au speriat decât găinile." Până la urmă, continentalii decid să pună capăt definitiv acestui scandal. Într-o noapte, pescarii din Norvegia, împreună cu vânătorii de foci din Groenlanda, desfac lanţurile care ţineau gheţarii Polului Nord. Porniţi pe oceane, munţii albi răstoarnă şi îneacă în câteva ore coliviile atlantizilor [146].

[145] F. Aderca, *Aventurile d-lui Ionel Lăcustă-Termidor*, col. „Rosidor", Ed. C.N., Buc., 1932, p. 174.

[146] *Ibidem*, p. 174-176.

Viziunea aceasta sumbră și totodată comică, a unei civilizații care ajunge printr-o dezvoltare intelectuală hipertrofică la propria ei dezarmare, distrugându-și legăturile biologice cu natura, autorul a reluat-o ulterior într-o altă operă epică. Romanul științifico-fantastic *Orașele înecate* (1937) nu este altceva [147].

*Aventurile dlui Ionel Lăcustă-Termidor* implică, bineînțeles, și exercițiul freneziei sexuale, nelipsită din scrisul lui Felix Aderca. Dar ea apare aici, conform opticii expresioniste, mai „dezerotizată" ca oriunde. Libidoul este văzut lucrând peste voința indivizilor, asemenea unui implacabil mecanism universal. Eroul se face profetul acestui magnetism animal, chemat să anuleze diferențele între rase, culturi și poziții sociale, biruind toate tabuurile morale. Pe Prințesa Irene o îndeamnă prin *Poema necuviincioasă* să devină instrumentul unei astfel de opere grandioase, zămislind cu „Regele vânătorilor laponi", „șeful bandelor chineze", fiul împăratului din Zambize și alți bărbați, pruncii noii umanități.

„Vino...", îi spune el. „Nu te chem pentru mine... Nu simți?... Polul Nord vrea să se unească, prin spasmul tău, cu Polul Sud. Copilul de eschimos, dus de mâna ta vrea să fie frate cu copilul javanez, agățat de belciugul de iubire al mâinii tale celeilalte. Mandarină languroasă, coaptă-n aurul solar al Siciliei, te voi oferi la un bar din Cristiania pe o tavă de ger. Vino... Vom arde bibliile vechilor civilizații ale oamenilor albi, galbeni, negri, cărămizii, ca prin cei zece copii ai tăi nemaivăzuți din toate peisagiile pământului, întâiul deplin acord planetar, să putem începe Noua Biblie a geniului omenesc..." [148].

E aproape sigur că și *Nunta colectivă*, romanul al cărui manuscris i-a fost confiscat dlui Ionel Lăcustă-Termidor de către autorități, conținea idei similare; cum textul plăcuse atât de mult prefectului poliției, încât acesta pusese să fie trasă, pentru amicii săi intimi, o ediție secretă, pe hârtie japoneză, la tipografia Marelui Stat Major, presupunerea se verifică.

Cea mai expresionistă scriere a lui Felix Aderca e însă romanul *A fost odată un imperiu*. Dăm aici peste o curioasă compunere epico-dramatică, reportaj și scenariu cinematografic, biografie, frescă

[147] F. Aderca, *Orașele înecate*, Ed. „Vremea", Buc., 1937.
[148] Idem, *Aventurile d-lui Ionel Lăcustă-Termidor, ed. cit.*, p. 167-169.

istorică și comedie grotescă, desfășurată în imaginație, la „40° febră". Volumul a apărut în 1939, dar pare să fi fost scris cu mult înainte, pentru că de prin 1930, fragmente masive din el au văzut lumina tiparului prin reviste. Este vorba propriu-zis de o biografie a lui Rasputin, concepută în maniera acelor „Romane der Leidenschaft" pe care le publicase Klabund și fuseseră foarte gustate la vremea respectivă. Unul îi era închinat chiar figurii straniului stareț și a fost tradus, cum am văzut, în românește. Felix Aderca a cunoscut, nu încape îndoială, *Rasputinul* lui Klabund, subintitulat „Roman eines Dämons"; de aici a luat ideea prezentării mujicului siberian, care ținuse sub fascinația sa familia țarului, ca pe o încarnare a sufletului mesianic rusesc, destinat să săvârșească Marea Revoluție. Cartea lui Aderca își depășește însă cu mult modelul, nu se mulțumește să fie doar o evocare poematică, ci ne desfășoară efectiv înainte un vast și delirant montaj de „secvențe" rapide; acel „Kinostil", preconizat de Döblin, își găsește în romanul scriitorului român o consecventă aplicație. Aproape tot ce citim devine și vizibil pentru că se petrece nemijlocit sub ochii noștri, prinzând ființă din scurte scene expresive, urmărite în planuri mereu schimbate, spre a crea senzația de amploare a dramei pe care o urmărim. Când izbucnește războiul, autorul nu ezită să utilizeze un scenariu cinematografic propriu-zis, menit să dea senzația nemijlocită a dezastrului militar și haosului dindărătul frontului: „În coloana prizonierilor ruși de la Tannenberg un soldat cu chip copilăresc se prăbușește-n drum. Ca să nu împiedice mersul târâgănat al celorlalți, e tras de picioare și lăsat în șanț" [149]; un domn bătrân cu cilindru și decorații citește hotărârea Consiliului Comunal de a schimba, ca răspuns la atacul mișelesc al inamicului, numele capitalei din nemțescul Petersburg în băștinașul și pravoslavnicul Petrograd. Sună clopotele, agenții civili puși să joace rolul populației entuziaste intonează *Boje Țaria hronie*. O mătușă, în trecere prin Piața Preobrajenski, unde are loc scena, „se oprește speriată, lasă legăturica jos, cade-n genunchi și bate mătănii plângând" [150]. Țarul, în vagonul său de dormit, citește culcat o telegramă a țarinei: „...Nichi, veștile tale de azi nu m-au surprins. Știam că cețurile se vor ridica.

[149] F. Aderca, *A fost odată un imperiu*, Ed. „Socec", Buc., 1939, p. 161.
[150] *Ibidem*, p. 161.

*Bojicelovec* (Omul lui Dumnezeu) s-a rugat trei zile şi trei nopţi ca negurile să se risipească şi oştile noastre să biruie. Îţi trimit azi o scrisoare a părintelui Grigore şi vei primi în curând şi câteva hărţi militare binecuvântate de el..." [151]. La restaurantul YAR din Moscova, ofiţeri enervaţi, invalizi, negustori, nobili, „care suportă greu, dar suportă, eroismul acestei promiscuităţi", cerşetori aţâţaţi discută aprins despre camarila din jurul tronului. Un funcţionar mic şi sfrijit are răspunsul lui invariabil la toate problemele şi-l strigă cu patimă în vacarmul general. Ce trebuie cerut conducătorilor? „Să simtă ruseşte!"; „De ce prinţul Gorciakov nu aude bubuitul pulberăriilor care sar în aer pe întinsul sfintei împărăţii? Bineînţeles, pentru că nu simte ruseşte!". Iar când întreaga adunare începe să vocifereze: „Jos Ţarina! Jos nemţoaica de Hessa! La mânăstire cu ea! Bestia de Rasputin, la spânzurătoare!", omul nostru ridică braţul ameninţător şi răcneşte: „O să-i învăţăm noi să simtă ruseşte!" [152].

Rasputin, la doamna Golovina, în capul unei mese lungi, mănâncă lacom din trei-patru farfurii deodată, cu degetele, folosind ca şervet mâneca bluzei de mătase. Între timp comentează ultima hotărâre a ţarului: „Pleacă îndată la stavka (marele cartier). Iisus, binefăcătorule, greu l-am mai urnit! Şi trebuia Tătucu să plece de mult *(se opreşte din mestecat cu bucatele între degete)*. Iar porcu' ăla de Nicolae Nicolaevici o să zboare tocmai în Caucaz! *(Ameninţă cu pumnul celălalt.)* La oase! *(Mănâncă iar, repede.)* Trebuie să mă duc la palat să-i dau binecuvântarea. Tătucu ar fi în stare să rămâie acasă, cu toate că s-a hotărât să plece! Suflet moale... moale... Umbli prin el ca prin noroi cu cizmele. Vezi urmele paşilor. *(Ameninţă cu amândoi pumnii, scuturând pletele lucioase, parfumate, ca un zeu al chefului.)* Capu'! Ţine-ţi bine capu', că sare din umeri!..." [153].

Eroii romanului acţionează, aproape toţi, sub porunca unor violente forţe elementare, care-i trag în vârtejul lor nebun. Marea ducesă Maruşka încearcă zadarnic să-şi astâmpere, după moartea vărului ei iubit, Mitru Radovici, furiile trupului, colindând bezmetică uriaşul spaţiu al Imperiului şi dându-se, la Rostov, Odesa, Ecaterino-

[151] F. Aderca, *A fost odată un imperiu*, Ed. „Socec", Buc., 1939, p. 164.
[152] *Ibidem*, p. 165-170.
[153] *Ibidem*, p. 173.

slav, Harcov, Kursc sau Kiev, portarilor de hotel, soldaţilor şi marinarilor. Atentatorul Caliaev e stăpânit de o mistică a expiaţiunii, fiind încredinţat că actul lui trebuie să ducă printr-o inexorabilă logică omucidă la salvarea Rusiei. Ţarul însuşi se vede şi el instrumentul unei voinţe providenţiale de destrucţie cu impenetrabile ţeluri sotiriologice. Când află că au sosit la Cartierul General delegaţii zemstvelor şi cer să fie primiţi în audienţă, izbucneşte exasperat: „Nu vreau să văd pe nimeni! Mi-ajunge! Alexeiev, Goremichin, înţelegeţi? Nu vreau să-i văd! Să plece! *Să plece numaidecât!* ÎMPUŞCAŢI-I!". Cade în genunchi şi, strângând spasmodic speteaza scaunului, cu ochii la candela roşie pâlpâitoare a icoanei, murmură: „Poate e nevoie de o jertfă care să ispăşească totul pentru mântuirea Rusiei... Eu voi fi această jertfă! Eu! Doamne, facă-se voia Ta... Doamne, facă-se voia Ta..." [154]

Caracteristice pentru această viziune, care-şi reprezintă, în spiritul expresionismului, comportările personajelor ca pe nişte manifestări ale unor forţe stihiale dezlănţuite, sunt mai ales actele lui Rasputin. Ele emană o invincibilă energie vitală; starețul îl smulge din ghearele morţii pe ţarevici, aşezându-se numai la căpătâiul copilului şi istorisindu-i cum trăiesc animalele în pădurile Siberiei; doamnele de la Curte rămân vrăjite aunci când „Omul lui Dumnezeu" îşi prironeşte asupra lor privirile; din spioană pusă de Ohrana să-l urmărească, Olga Vasilievna Protopov ajunge cea mai aprigă adoratoare a părintelui Grigore.

În fiinţa acestui mujic clocotesc adunate puteri colosale, suprafireşti; înaintea schimnicului Macarie, el se aruncă la pământ, bătând mătănii şi răcnind „ca-n primejdie de moarte": „Prea sfinte, fie-ţi milă de robul Domnului, Grigore Efimovici Rasputin! În trupul meu arde o flacără şi o spuză şi nu ştiu dacă sunt al Cerului sau al Iadului!" [155]. La vila Rode, petrece cu ţigănci şi lăutari neobosit, noapte după noapte, până în zori; asasinii depun eforturi fantastice ca să-l omoare. Starețul mănâncă trei prăjituri otrăvite cu cianură şi nu păţeşte nimic; după ce prinţul Iusupov îi descarcă în piept revolverul, se ridică şi fuge din odaia unde fusese lăsat să zacă într-o baltă de

[154] F. Aderca, *A fost odată un imperiu*, Ed. „Socec", Buc., 1939, p. 178.
[155] *Ibidem*, p. 47-48.

sânge. Ucigaşii îl ajung în stradă; trag din nou asupra lui, doctorul Purişkievici îi zdrobeşte tâmpla cu călcâiul cizmei, dar ochiul lui Rasputin refuză să-şi stingă sclipirea şi se roteşte ameninţător. Eroul e lovit cu o vână de cauciuc peste cap, până încetează să mai horcăie, şi azvârlit în Neva. La autopsie, se constată că, după ce zăcuse 36 de ore sub gheaţa fluviului, cadavrul stareţului are apă în plămâni; aşadar, Rasputin nu murise nici atunci când asasinii săi crezuseră că-i veniseră în sfârşit de hac, pentru că el continuase să mai respire [156].

Personajul apare ca un depozit uriaş de seve primare ale pământului. Prin Rasputin – în viziunea autorului – ar fi vorbit „sufletul" milioanelor de mujici, aspiraţiile lor obscure. Un capitol al romanului e intitulat semnificativ: „Duhul care străbate Rusia". Stareţul îşi semnează scrisorile „Noviş", adică „Omul nou". Rasputin e propovăduitorul unui soi de înfrăţire umană, primitivă şi utopică, tradiţională şi totodată revoluţionară, înrudită paradoxal cu acea „Gemeinschaft" pentru care milita, împotriva simplei „Gesellschaft", literatura expresionistă. Ţarului, părintele Grigore îi strigă bătând cu pumnul în biroul împărătesc: „Dumă îţi trebuia? Cu un ţigan ca Rodţianco preşedinte? Şi te miri că se poartă ţigăneşte? Scrie pe hârtia asta că-i trimiţi pe toţi la dracu! Să plece Duma. N-ai nevoie de Dumă! Boierii să plece în Europa la băi! Să rămâie aici cu noi numai pământul şi mujicii, mujicii şi pământul..." [157]. Altă dată, îl muştruluieşte iar pe ţar în acelaşi limbaj colorat, apelând la reprezentări politice naiv rurale, de natură identică: „N-ai ce face cu o sută cincizeci de mii de boieri! Mai bine să ţie la Tine o sută optzeci de milioane de mujici! Eşti unsul Domnului, nu alesul oamenilor! Că dacă ar fi fost pe alese, n-ai fi bun nici de diacon! Am şi eu un băiat de un fel cu Tine, da' l-am trimis la Pokrovskoe să pască vitele. Ţie tat'Tu Ţi-a dat un imperiu" [158].

Sub semnul sincretismului social-religios expresionist nu era greu ca în astfel de proiecţii ale sufletului mujic să se vadă... profetizarea Revoluţiei din Octombrie. Romanul lui Klabund sfârşea exact pe această apropiere [159].

[156] F. Aderca, *A fost odată un imperiu*, Ed. „Socec", Buc., 1939, p. 283.
[157] *Ibidem*, p. 200.
[158] *Ibidem*, p. 326.
[159] Klabund, *Rasputin*; *Roman eines Dämons*; *Romane der Leidenschaft*, Phaidon-Verlag, Wien, 1930, p. 274-275.

La Aderca ideea capătă, însă, o dezvoltare grotescă şi dezabuzată. Ultima parte a romanului e adusă în contemporaneitate şi, paralel, derealizată complet printr-o dramatizare expresionistă a procesului imaginar destinat să producă reabilitarea eroului. Dezbaterea se desfăşoară în capul unui fost romancier revoluţionar, care, pornit să scrie, la douăzeci de ani după consumarea întâmplărilor înfăţişate, o biografie a lui Rasputin, are această idee năstruşnică. Dârdâind, cu 40 de grade febră, în odaia unde zace bolnav, e pradă halucinaţiilor. Tot ce a reuşit să afle despre Rasputin, răsfoind arhivele şi cercetând amintirile diferitelor persoane care l-au cunoscut, i se adună acum în minte sub o formă fantastică. Înaintea unei stranii instanţe judiciare, juraţi şi jurate din cele cinci continente, „negri buzaţi cu belciug în nas, japoneze cu ace lungi de os în creştet, pieiroşii cu pene de vultur în ceafă, ruşi în cizme de iuft şi cu bice în carâmbi, europeni în frac şi pantofi de lac" [160], defilează nenumăraţi martori. Ei alcătuiesc, la rândul lor, o adunătură extrem de pestriţă. Vin să depună reprezentanţi ai nobilimii, prinţul Iusupov, iubita lui, Mania Golovina, marele duce Dimitri Pavlovici, amica ţarinei, doamna Ana Virubova, diverşi afacerişti, misiţi şi escroci care roiau în jurul starețului, bancherul Dimitrie Rubinştein, Aron Simanovici, Manasevici-Manuilov, savanţi, medici şi muzicieni celebri, chirurgul Cosorotov, doctorul tibetan Badmaiev, sociologul român S. Hariton, un dialectician din „noua şcoală revoluţionară universalistă", compozitorii George Enescu şi Rimski-Korsakov, Bonci-Bruvici, profesorul de istoria sectelor religioase, elevele sale comsomoliste, maica Akulina, mitropolitul Pitirim, văduva naţionalistului Purişkevici etc. Toate obstacolele fizice cad. Rimski-Korsakov apare la acest proces sui-generis sub formă de fantomă; Manasevici-Manuilov are partea stângă a pieptului deschisă de focurile unei carabine; până la urmă vine şi ţarina, cu faţa pătată de sânge şi părul smuls, apoi ţarul, purtând epoletul stâng al mantalei soldăţeşti rupt şi atârnând. Spectacolul e solemn şi totodată hilar; depoziţii sobre şi precise se conjugă cu teorii delirante: autorul urmăreşte să dilate figura lui Rasputin, pentru a-i dărui proporţii mitice. Din amalgamul afirmaţiilor

[160] F. Aderca, *A fost odată un imperiu, ed. cit.*, p. 277.

contradictorii, natura supraumană a personajului câștigă acel relief violent, propriu imagisticii expresioniste.

Țarina declară că Rasputin i-a apărut ca „un Christ sălbatic, în cizme țărănești" [161]; doctorul Badmaiev expune o întreagă teorie psihiatrică: starețul se trăgea dintr-o rasă de foști pușcăriași, iar aceștia sunt tocmai indivizii „excepționali" care au încercat să-și realizeze „visul lor suprauman" în chip naiv și simplist. Rasputin, „dacă n-a fost un geniu, a fost cu siguranță un criminal nerealizat – ceea ce ar fi cam același lucru" [162]. Comsomolista Sonia Reiman descoperă în „învățătura" lui o formă fascinantă de terapeutică socială. „Cliștii" spune ea, „cu o scânteie de nebunie în ochi" – „dobândeau mântuirea sufletului înlăturând atât visele bolnave ale asceților, cât și vanitățile himerice ale virtuților burgheze. Smerenie prin supunerea deplină a trupului care așteaptă Duhul Sfânt. Mântuirea prin păcat" [163]. Broțki demonstrează că straniul călugăr preconizase cu un „realism genial" împărțirea pământului boieresc țăranilor, încetarea imediată o ostilităților și semnarea păcii separate [164].

Mitul „Omului nou" din literatura expresionistă, în ale cărei proiecții revoluționar-utopice stăruie obsesia „supraomului" nietzscheian, stăpânește aceste imagini. Turnura polemică le imprimă, pe deasupra, o vădită ațâțare intelectuală împotriva practicilor „rapp"-iste din anii '30, sortite să răcească multe entuziasme.

Amintitul romancier revoluționar ajunge să admire „duhoarea tonică de sălbăticiune milenară" [165] a lui Rasputin, devine apologetul acestuia și sfârșește prin a se spânzura.

În denunțarea schimonosirilor grotești la care diverse minți obtuze erau dispuse să supună ideea „Omului nou", rolul principal Felix Aderca i-l acordă, cum puteam prevedea, sexualității. Fascinația exercitată de figura lui Rasputin tinde să ilustreze forța obscură a instinctului erotic. Acesta face din Isaac Avramovici Mesinski un eretic și-i suflă ideea conferinței hilariante intitulate „Omul cadrilat".

---

[161] F. Aderca, *A fost odată un imperiu, ed. cit.*, p. 321.
[162] *Ibidem*, p. 320.
[163] *Ibidem*, p. 316.
[164] *Ibidem*, p. 322, 323.
[165] *Ibidem*, p. 278.

Gol, cu trupul împărţit în careuri egale, romancierul scandalizează asistenţa, apărând pe scenă şi dându-şi o imensă osteneală să demonstreze imposibilitatea adaptării sale la cerinţele raţionalizării extreme. Dacă bucile şi splina – explică zănaticul romancier – s-ar acomoda eventual cu pătratul şi cubul, alte părţi ale corpului îi creează grave încurcături, mai ales creierul şi organele genitale, „mădulare cu desăvârşire anarhice", poate chiar „contrarevoluţionare", care nu vor nici în ruptul capului să renunţe la „circumvoluţiile şi elasticităţile lor din vechiul regim" [166].

Ascunsă în opera de proză, pasiunea rănită pentru teatru a lui Felix Aderca a continuat, totuşi, să trăiască precum vedem. Autorul avea să recunoască târziu faptul, în 1945, când comedia *Zburător cu negre plete* a fost reluată şi n-a izbutit să fie iarăşi decât o răsunătoare cădere. Înainte de premieră, nutrind mai mult curaj, Aderca amintea că *A fost odată un imperiu* cuprindea „o adevărată piesă satirică", pe care n-a pierdut speranţa să o vadă odată reprezentată. Uita *Pastorala*, utopia dramatică povestită de dl Ionel Lăcustă-Termidor directorului Teatrului Naţional, în schimb menţiona două scrieri din tinereţe, destinate scenei (*Floare de mac* şi *Triunghi*). Făcea mărturisirea deschisă, violentă: „Vreau să scriu teatru! Lăsaţi-mă să scriu teatru!".

Ca să-şi câştige credit în această direcţie, adăuga: „Îmi dau seama că publicul şi confraţii de litere mă socotesc în dramaturgie numai un amator sau un aventurier – şi foarte puţini prieteni ştiu că o comedie, *1 din 36*, o dramă tulburătoare, *Muzică de balet* şi opt tablouri istorice patetice ale *Afacerii Dreyfus* aşteaptă lumina rampei" [167]. Primele două lucrări au fost tipărite postum [168]; *1 din 36* putea rămâne fără nici o pagubă în cartoane. *Muzică de balet*, însă, mai puţin ultima scenă, care lasă impresia că a fost scrisă exclusiv pentru a da lucrării o încheiere „optimistă", „revoluţionară", e o revelaţie. Piesa a ajuns în repetiţie la Teatrul Naţional din

[166] F. Aderca, *A fost odată un imperiu, ed. cit.*, p. 274.

[167] *De vorbă cu D-l F. Aderca, autorul comediei „Zburător cu negre plete"*, interviu luat de G.D. Pan, în *Bis*, 12 nov. 1945, reprodus în *Teatru*, Ed. C.R., Buc., 1974, ediţie alcătuită, îngrijită şi prefaţată de Marcel Aderca, p. 364-365.

[168] F. Aderca, *Teatru, ed. cit.*

Bucureşti, către sfârşitul anului 1945, dar nu a apucat să fie jucată, deşi e o sclipitoare fixare a componentelor fanatismului fascist, conjugate cu laşităţile sociale, morale şi intelectuale care-i îngăduia să-şi exercite teroarea.

*Muzică de balet* seamănă cu operele dramatice apărute după cel de-al doilea război mondial. Nu e puţin grăitor faptul că atmosfera apocaliptică în care trăise omenirea avea să reclame, spre a fi evocate, mijloacele teatrului expresionist. Ele se adaptează, însă, unei formule dramatice modificate, mai ales sub raportul utopismului activist. O viziune eliberată de iluzii, ba chiar trădând pronunţate sentimente sceptice, amare, privitoare la şansele naşterii „Omului nou" în masă, prin forţa jertfei pilduitoare, înlocuieşte exaltările vechi, resimţite acum ca puerile. În locul tragediei, se impune comedia, şi aceasta de un haz scrâşnit, crud, înspăimântător.

„Unsere, Welt – scrie Friederich Dürrenmatt – hat abenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe, wie ja die apokalyptischen Bilden des Hieronymus Bosch auch grotesk sind. Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtlosen Welt, und genauso wir unser Danken ohne den Begriff das Paradoxen nich mehr auszukommen scheint, so auch die Kunst, unsere Welt, die noch ist, weil din Atombombe existiert; aus Furcht vor ihr"* [169].

Merită să fie semnalată şi o legătură directă între drama expresionistă şi noul teatru. „Es besteht kein Zweifel, dass Kaiser in seinem schweizer Exil bedeutendes Einfluss auf die interessante Gruppe junger deutsch schweizer Experimentaldramatiker ausgeübt hat, die seit dem zweiten Weltkrieg in Europa hervorrager – Fritz Hochwälder (gaborener osterreicher, der in der Schweiz zur Reihe

* „Lumea noastră a dus la grotesc tot aşa ca la bomba atomică, aşa cum tablourile apocaliptice ale lui Hieronymus Bosch sunt şi ele apocaliptice. Dar grotescul este numai o expresie senzorială, un paradox sensibil, forma anume a unei informităţi, faţa unei lumi fără înfăţişare, şi exact aşa cum gândirea noastră nu mai pare inteligibilă fără noţiunea paradoxului, aşa şi arta – lumea noastră care mai există, pentru că există bomba atomică; de frica ei."

[169] Friedrich Dürrenmatt, *Theater probleme in Theaterschrifter und Reder* (Die Arche), Zürich 1966, p. 123-124.

geborgte), Max Frisch und Friederich Dürrenmatt" – ne atrage atenţia Wolfgang Paulsen* [170].

Nu e nici întâmplător cui i-a revenit rolul acesta. Georg Kaiser a fost cel mai lucid şi chiar cinic dintre oamenii de teatru expresionişti. Totodată, el a rezistat într-o măsură superioară dizolvării structurii dramatice în pur extaz liric. Georg Kaiser a scris chiar o piesă inspirată de atrocităţile ultimului război: *Das Floss der Medusa (Pluta Meduzei)*, proiecţie a personajelor evanghelice, Mântuitorul şi apostolii, asupra unor copii naufragiaţi din convoaiele care-i transportau spre Statele Unite, când Londra era supusă bombardamentelor aviaţiei germane şi submarinele naziste scufundau aceste vase [171]. E o *Verkündigungsdrama* răsturnată, cu sfârşit negru. Eroul piesei refuză salvarea, ca şi lumea care a avut nevoie de o jertfă nevinovată spre a dăinui.

Piesa lui Felix Aderca are la origine tot un episod sinistru al epocii. Iată-l relatat aşa cum a fost trăit: „În dimineaţa zilei de 21 ianuarie 1941, căutându-l pe un amic la locuinţa sa din str. Dr. Burghelea nr. 3, autorul (notele autobiografice sunt redactate la persoana a treia – ne informează editorul) se pomeneşte în mijlocul unui grup de legionari care, înarmaţi, ocupaseră casa. Izbucnise rebeliunea împotriva generalului Antonescu, pentru a statornici o dictatură exclusiv legionară. Autorul a fost reţinut laolaltă cu alţi câţiva evrei, adunaţi de pe străzile învecinate. Toţi au fost bătuţi, într-o pivniţă, cu rândul, până aproape de pierderea conoştinţei. Au fost buzunăriţi – li s-au luat banii şi ceasornicele. Şeful legionar era totuşi un tânăr destul de timorat, neeliberat cu totul de scrupulele penale. Astfel n-a îngăduit torturi excesive şi a luat toate măsurile să nu se sinucidă careva. Toată dimineaţa a cerut la telefon poliţiei legionare un camion pentru transportarea prizonierilor la centru,

* „Nu încape nici o îndoială că Georg Kaiser a exercitat în exilul său elveţian o influenţă însemnată asupra interesantului grup de tineri dramaturgi experimentali germano-elveţieni, care s-au remarcat în Europa după cel de-al doilea război mondial – Fritz Hochwälder (născut austriac şi copt în Elveţia), Max Frisch şi Friedrich Dürrenmatt."[170] Wolfgang Paulsen, *Georg Kaiser: Die Perspektiven seines*, Werkes, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1960.

[171] Georg Kaiser, *Das Floss der Medusa, Collection Theater*, 11. Kiepenheuer & Witsch Köln-Berlin, 1963.

spre a se uşura astfel de orice răspundere. Dar camioanele erau atât de ocupate cu alte transporturi spre abator şi spre pădurile învecinate, încât cei din străduţa Burghelea au fost lăsaţi să aştepte. Au aşteptat până seara târziu, când, dovedindu-se că rebeliunea fusese înfrântă, prizonierii au fost eliberaţi. Autorul a scăpat astfel ca prin minune" [172].

Piesa elimină localizările, procedând la o abstractizare generalizatoare expresionistă. Organizaţia fascistă, model matematic al tuturor formaţiunilor politice similare, capătă numele *Steaua albastră*. Transformările operate păstrează absurditatea ritualurilor totalitare, dar le imprimă o accentuată notă grotescă. Salutul legionar devine: „Steaua albastră e nemuritoare!". Inşii sortiţi stârpirii sunt cei în al căror nume se află litera O. Aşa-zisa reparaţie fascistă a injustiţiilor plutocratice aliază sinistrului ridicolul. Proprietarul casei, după ce a fost snopit în bătăi, e pus, sub ameninţarea revolverelor întinse, să scrie şi să semneze: „...de bunăvoie şi nesilit de nimeni, dăruiesc un milion de lei organizaţiei Stelei albastre, ale cărei principii de excludere le pricep, deşi nu le împărtăşesc". Alte 800.000 de lei îi sunt luate pentru copilul sărac, slugă în casă şi lăsat cu leafa neplătită trei ani. Băiatul e fericit: „Niciodată... Niciodată, domnule comandant... nu m-am gândit... n-am crezut... să duc acasă... aşa mulţi bani!".

Reversul grotesc intervine însă imediat.

„COMANDANTUL (sever, încruntat, ridicându-se deodată): Cum să-i duci acasă, năpârcă? Stăpânul tău dăruieşte un milion Stelei albastre, şi tu nu eşti în stare să dăruieşti câteva sute de mii, pe care, de altfel, nici nu le-ai avut? *(Tunător)* Scrie! *(Copilul ia stilcul din mâna Proprietarului şi scrie şi el cu oarecare greutate în caligrafie.)* «...De bunăvoie şi nesilit de nimeni, dăruiesc opt sute de mii lei Stelei albastre, secţia copiilor, pe care o sprijin, deşi nu am dreptul să fac parte din ea». Semnează. Aşa. *(Smulge hârtiile semnate, pe care, împreună cu ultimii bani, le aruncă în sertar.)*" [173].

E parodiat limbajul mistic, prăpăstios al mişcării:

„AJUTORUL: Instinct de conservare hipertrofiat. Voinţă derivată în existenţă *terater*. Încăpăţânată fiară! Din genul materia-

[172] Marcel Aderca, *Prefaţă* la F. Aderca, *Teatru, ed. cit.*, p. 11-12.
[173] *Muzică de balet* (piesă în patru acte), în *Teatru, ed. cit.*, p. 199-201.

liştilor *autrans*. Nici nu e de mirare la asemenea specie cu interdependenţa vitală parazitară. Dar cu noi nu merge! S-a isprăvit cu ei! *(Îşi pune revolverul în toc şi îşi potriveşte curelele.)* Nu se poate să n-aibă aurul, bijuteriile, banii ascunşi pe-aici prin casă. Ce ipoteză ai structuralizat în această chestie, camarade Comandant?" [174].

Când personajul, un intelectual, are iniţiative, şeful îl pune la respect rapid, tăindu-i cheful de speculaţii teoretice şi supunându-l cu brutalitate disciplinei oarbe, pe care micul ideolog fanatizat tocmai o exalta:

„AJUTORUL: Căci înainte de verdictul istoriei, avem de discutat temeiurile etice ale Logicii şi Constituţiei... *(dispreţuitor)* dumneavoastră!

*(Cu revolverul întins, se îndreaptă încruntat, cu voită încetineală, spre pieptul victimei.)*

COMANDANTUL *(oprindu-l cu mâna stângă la mijlocul drumului, şoptit)*: Camarade, te-ai pripit. De unde ştii că face parte din categorie? Ori vrei să ne facem de râs? *(Cu toată puterea glasului îngroşat.)* Drepţi! *(Ajutorul execută mişcarea, pocnind călcâiele.)* Pe loc repaos! *(Din ce în ce mai repede.)* Drepţi! Pe loc repaos! Drepţi! Pe loc repaos! Drepţi! Pe loc repaos! *(Ajutorul a executat toate mişcările.)* Şi acum treci deoparte. Fii atent la telefon. Şi să nu mai crâcneşti o vorbă neîntrebat" [175].

În ciuda individualizărilor mai accentuate, personajele continuă să fie purtate de forţe stihiale, după modelul teatrului expresionist. Comandantul ezitant şi cu vagi scrupule de legalitate rămâne, în fond, o brută, pe care o stăpâneşte ura frustraţilor, adunată dintr-o îndelungă invidie.

Profesorul îi spune: „Nutriţi iluzia că vă exprimaţi numai şi numai pe dumneavoastră. În realitate sunteţi detunătorul altor puteri, al unor puteri care se află în subteranele societăţii, în subsolurile omului. Ne vedem acum pentru întâia şi poate ultima oară. Nu ştiţi cine sunt, nu ştiu cine sunteţi. Forţe abstracte se înfruntă prin noi" [176].

Profesorul însuşi e o încorporare a principiului raţiunii. Tot timpul vorbeşte cu o logică inflexibilă şi insensibilă, neintimidată de nimic

[174] *Muzică de balet* (piesă în patru acte), în *Teatru, ed. cit.*, p. 172.
[175] *Ibidem*, p. 175.
[176] *Ibidem*, p. 212.

din ceea ce se întâmplă în jur. Doar când „Doamna" îi apucă spasmodic mâna, instinctul sexual se trezeşte cotropitor într-însul, făcându-l abia atunci să simtă pentru prima oară că trăieşte cu adevărat. Vocea lui, înainte seacă, dobândeşte accente de fervoare: „N-aş fi crezut – spune – că inima ştie să raţioneze atât de puternic... Într-un fel, acum parcă doresc să fim nimiciţi. Căci nu ştiu cum aş mai putea trăi singur. *(Abătut)* Mă simt de adineauri, la acest gând, numai pe jumătate din ce eram, şi acum numai pe sfert." Iată, în continuare, mărturisită revelaţia autenticei existenţe simţite exclusiv prin combustie sufletească la focul sentimentelor purificate prin durere: „Fiindcă, vezi dumneata, în neamul meu de cărturari, viaţa, iubirea sunt rugăciuni transmise din generaţie, dintr-un exil în altul, hrănite şi îmbogăţite de arsura suferinţelor. Când vorbim despre ele, glasul ne tremură ca în faţa unui miracol şi a unui secret primejdios. Acum, când mă aflu în faţa lor, mă întreb dacă mai sunt eu..." [177]. Frenetică devine şi „Doamna", care invocă mereu afecţiunea puternică pentru copilaşul şi soţul ei, dar vrea să piară într-o îmbrăţişare arzătoare, fie şi cu un străin.

Substanţa piesei o dă nuanţarea şi, în egală măsură, reducţia mentalităţii fasciste la acelaşi numitor, bestialitatea animalică, nemaisilită să se plieze sub anumite legi morale. Concomitent e scoasă la iveală frica elementară de moarte, ca egalizatoare a victimelor, peste toate diferenţierile lor sociale, intelectuale sau psihologice şi suport pentru exerciţiul terorii strivitoare. Singurul care-i scapă e „Profesorul", fiindcă nu „trăieşte", propriu-zis, rămânând prin luciditatea lui străin de viaţa pasională. Înfruntarea între sălbăticia imbecilă, feroce şi raţiune o susţine un dialog scăpărător.

Ca la Kaiser în *Das Floss der Meduse*, dialectica „Omului nou" capătă o direcţie involutivă, semn al dezamăgirii. O ironie amară polemizează cu vechile credinţe utopice activiste. Faptul e explicabil; să nu uităm că doctrinele totalitare şi-au însuşit termeni ca „Omul nou", „jertfă", „mântuire" şi i-au folosit în cel mai denaturat şi demagogic chip. „Comandantul" dă o definiţie memorabilă a viitoarei „Gemeinschaft", aşa cum o concepea şi voia să o făurească mişca-

[177] *Muzică de balet* (piesă în patru acte), în *Teatru*, *ed. cit.*, p. 194.

rea: „Asta-mi place! Căci şi noi vom arde toate actele trecutului. Vom zidi apoi o lume a noastră, din oameni cu autorizaţie specială de a trăi. Va fi nevoie de acest permis de existenţă. El va crea o emulaţie. Vor supravieţui numai cei demni să supravieţuiască, cei puternici, cei virili, pe care-i va exalta ideea de a lua parte la întocmirea unei ere noi. Cei care nu se vor teme de degradare, de josnicie. Cei care nu se vor speria nici de cruzime, nici de laşitate. Cei care nu vor fi în nici un fel suspecţi şi vor şti să dezarmeze suspiciunea celuilalt. Cei pe care orice învinuire îi va găsi cu piatra în mână. Cei care vor lovi primii" [178].

Barbaria obstinată, progresivă, triumfă asupra spiritului. „COMANDANTUL: Astfel că, domnule Profesor, nu mai dispreţui imbecilitatea – da, da, aşa gândeşti! –, imbecilitatea Stelei albastre. *(Râde.)* Te asigur că e foarte inteligentă. Cel puţin cât leul, când sfâşie pe filosoful care se plimbă neînarmat" [179].

Finalul „mobilizator" păcătuieşte şi prin contrastul cu această dialectică dezabuzată, proprie ultimelor piese ale lui Kaiser, ca şi noilor dramaturgi ieşiţi de sub pulpana sa: Dürrenmatt, Frisch etc.

Adevărata încheiere a piesei o rosteşte „Profetul", la căderea cortinei, în penultimul act:

„MĂTUŞA *(către Nepoată)*: Auzi? Şi el spune că ne vom întoarce acasă!

PROFETUL: Dar va fi o amăgire. Văd că nu mult după aceea veţi fi scoşi din culcuşul vostru... adunaţi ca o turmă de vite... înghesuiţi în trenurile morţii... vânaţi cu mitraliera pe străzi... închişi în ţarcuri... flămânzi... paralitici... goi sau înfăşuraţi în câte-un petic de ziar. Văd... mai văd un vapor fugar pe mare... vă socotiţi mântuiţi... Dar sunteţi torpilaţi şi înecaţi cu miile. Văd o gură de iad: sunteţi arşi de vii... Văd o ceaţă galbenă: îmbrânciţi în ceaţa otrăvitoare... Tot pământul e plin de cadavrele voastre...

. . . . . .

[178] *Muzică de balet* (piesă în patru acte), în *Teatru*, *ed. cit.*, p. 176-177.
[179] *Ibidem*, p. 211.

*(Privind drept înainte.)* De ce vă temeți? Nici acum nu mai sunteți în viață. Sunteți morți de mult, pentru că nu mai așteptați, nu mai speraţi nimic" [180].

Dincolo de preocupările strict „constructive", prin distorsiunea grotescă și atracția pentru tot ce e elementar, primar, „stihial" în natura umană, o bună parte a colaboratorilor *Contimporanului* a practicat, cum rezultă, o literatură cu acuzate stigme expresioniste.

[180] *Muzică de balet* (piesă în patru acte), în *Teatru*, *ed. cit.*, p. 240-241.

## ÎN LUMEA „OAMENILOR DE TEATRU"

Un al treilea mediu, din care literatura română avea să recolteze opere cu accente expresioniste, a aparţinut scenei teatrale. Texte dramatice am văzut că scriseseră şi Lucian Blaga, şi Adrian Maniu, şi V. Voiculescu, şi Felix Aderca. Ei, însă, n-au fost propriu-zis „oameni de teatru", fiindcă n-au trăit în mijlocul lui. Mă refer aici la o categorie de autori recrutaţi din rândurile slujitorilor nemijlociţi ai scenei, actori şi regizori adesea în acelaşi timp. Chiar dacă – aşa cum am arătat – căutarea pieselor care să facă „reţetă" şi să umple sălile cu spectatori i-au dictat unui asemenea mediu o extremă prudenţă, el nu putea rămâne absolut insensibil la ecoul european al teatrului expresionist. Pe oamenii de „meserie", acesta îi atrăgea – trebuie să reţinem – îndeosebi prin invitaţia la o revoluţionare a artei spectacolului. Nu atât spre textele dramatice expresioniste se îndrepta curiozitatea lor, cât spre o nouă concepţie a teatrului. Piesele lui Wedekind, Kaiser sau Werfel erau pentru ei prilej de a experimenta, în primul rând, ceea ce urmăriseră să facă din scenă Gordon Craigh, Baty, Reinhardt, Karl Heinz Martin, Tairoff, Meyerhold. Imboldul acesta a rămas timid, dar a existat, şi, în sfera lui, formula dramaturgiei expresioniste i-a tentat, fie şi pasager, pe mulţi oameni de teatru români cu vederi artistice foarte diferite. Un exemplu convingător e Victor Ion Popa. Regizor, scenograf şi cronicar dramatic, el a fost o figură centrală a vieţii teatrale româneşti interbelice. Deşi avea gusturi mai degrabă tradiţionaliste şi socotea expresionismul o „aventură perimată", întâlnirea cu acesta, în anii tinereţii, l-a „marcat", cum observă un comentator al opiniilor lui estetice [1].

La Teatrul Naţional din Cernăuţi, în stagiunile 1926-1927, 1927-1928 şi 1928-1929, Victor Ion Popa i-a jucat pe Hoffmannsthal

[1] Vicu Mândra, *Victor Ion Popa şi teatrul*. Studiu introductiv la ediţia Victor Ion Popa, *Scrieri despre teatru*, Ed. „Meridiane", Buc., 1969, p. 40.

*(Jedermann)*, pe Kaiser *(Kolportage)*, pe Werfel *(Bocksgesang)*, pe Čapek *(R.U.R.)* şi pe Lenormand *(Les Ratés)*. Tot aici, în repertoriile întocmite sub regizoratul său au intrat *Săptămâna luminată*, de M. Săulescu şi *Daria*, de Lucian Blaga. La Teatrul „Maria Ventura" din Bucureşti, a deschis stagiunea 1929-1930 cu *Lupii de aramă* ai lui Adrian Maniu şi a pus apoi în scenă piesa *Karl şi Anna*, de Leonhard Frank. Ca autor dramatic, Victor Ion Popa a preferat să scrie mai ales comedii de „atmosferă", cu un pronunţat pitoresc local. Până şi în acest câmp al activităţii sale, însă, l-a urmărit tentaţia de a experimenta şi el formula teatrului expresionist. Surpriza e să descoperim că, în 1931, compusese chiar o piesă de o asemenea factură: *Prietena mea, moartea*, dar nu s-a zbătut să o joace vreodată şi a lăsat-o să zacă printre manuscrise.

Tot ca „om de teatru", aceeaşi atracţie a trăit-o şi G.M. Zamfirescu. Nici el nu poate fi socotit un partizan al ideilor care-şi propuneau să revoluţioneze arta spectacolului, deşi a adus, măcar temperamental, scenei româneşti o febră înnoitoare. Cât îşi făcuse ucenicia de regizor la Satu Mare, între 1922 şi 1924, o companie locală maghiară îi dăduse prilejul să descopere anumite experienţe mai îndrăzneţe ale „Burgtheater"-ului din Viena. Ulterior, activitatea de cronicar dramatic, atent la ceea ce se juca în ţară, dar şi peste hotare, l-a împins să-şi lărgească apreciabil asemenea cunoştinţe. Ele n-au fost niciodată însă sistematice, şi multe lucruri G.M. Zamfirescu le culesese din surse indirecte. În concepţiile lui teatrale, destul de eclectice se amestecau idei nu o dată contradictorii, cărora practica venea să le corecteze invariabil tendinţele prea radicale. El era gata să admită că teatrul nu trebuie să imite viaţa, dar combătea în acelaşi timp derealizarea spectacolului prin construirea unui spaţiu pur scenic cu decoruri excesive stilizate şi efecte violente de lumini. Recunoscând importanţa viziunii regizorale, îi contesta totuşi complet dreptul de a-şi „subordona" jocul actorilor şi mai ales textul al cărui primat absolut era chemat să-l asigure [2].

Oricâte simpatii ar fi arătat, prin urmare, G.M. Zamfirescu unei arte scenice noi, asemenea convingeri îl ţineau încă la o distanţă

[2] G.M. Zamfirescu, *Mărturii în contemporaneitate*, Ed. F.R., Buc., 1938.

serioasă de cerinţele teatrului expresionist. Acesta a exercitat o fascinaţie asupra sa, ca autor dramatic, mult mai mare decât asupra lui Victor Ion Popa. Piesa care l-a făcut cunoscut a fost *Domnişoara Nastasia* (1927), o „comedie tragică" din „lumea de la fund", cu umbre şi lumini gorkiene, fără nimic expresionist în ea. O anumită cruditate naturalistă îşi asocia aici o dispoziţie romantică de a revela umanitatea fiinţelor ţinute la periferia societăţii, pasiunile devorante, aspiraţiile înfrânte şi suferinţele lor înnobilatoare. Dezvăluirea sufletului acestuia ascuns al mahalalei avea loc sub semnul unui idealism sentimental, nebulos şi umanitarist, care va stăpâni întreg scrisul lui G.M. Zamfirescu. Cu trei piese – compuse după *Domnişoara Nastasia* – *Sam* (1928), *Grup revoluţionar 8* (1930) şi *Adonis* (1930), autorul schiţează însă o tentativă evidentă de a împinge literatura sa dramatică pe făgaşul teatrului expresionist. Gândul care îl stăpânea era să aducă pe scenă – cum mărturiseşte – „viaţa în esenţă", „o acţiune sintetică" şi „caractere tot aşa de sintetice" [3], „valori în summum", „realizate la o altitudine de cel puţin două palme mai sus de pământ".

Citite în cenaclul „Sburătorul", aceste piese izbeau prin lipsa lor de „localizare"; ele – îşi aminteşte Lovinescu – puteau să se petreacă „aici sau aiurea, după voinţă, la Moscova, Berlin sau Paris", cu „eroi mai mult simboluri, decât fiinţe tangibile", dar ar fi meritat să vadă luminile rampei măcar pentru interesul unei asemenea experienţe dramatice noi [4]. Nici una n-a fost totuşi jucată. *Sam* fusese acceptată de Teatrul Naţional, dar i s-a adus apoi imputarea că ar cuprinde idei subversive, şi premiera, amânată mereu, n-a mai avut loc, iar autorul a reuşit să publice textul piesei mult după aceasta, în 1939 [5], *Adonis* a apărut într-un hebdomadar obscur din 1930 [6], *Grup revoluţionar 8* a rămas în manuscris. *Sam* e neîndoios cea mai interesantă dintre ele. Piesa, şi tematic, şi ca factură, trădează programul dramaturgiei expresioniste, vrea să fie – cum explică autorul – o

[3] Bibl. Acad., Fond. ms. G.M. Zamfirescu, I, ms. 7; după Silvia Cucu, *George Mihail Zamfirescu*, Ed. „Meridiane", Buc., 1967, p. 112.

[4] E. Lovinescu, *Memorii, ed. cit.*, vol. II, 1916-1931, p. 245.

[5] G.M. Zamfirescu, *Sam (poveste cu mine, cu tine, cu el...)*, *Familia*, VI, nr. 6-7, 8-9 şi 10, 1933; *Sam*, Ed. „Familia", Oradea, 1939.

[6] G.M. Zamfirescu, *Adonis (parabolă cu o haimana, o portocală şi un vis)*, *Excelsior*, nr. 5 şi 6, 1930.

încercare de a regăsi „adevărul" existenței. Un intelectual, obișnuit să privească viața cu „ochelarii deformanți ai literaturii", are tăria să-și iasă din piele și să colinde lumea spre a se căuta pe sine în alții. „Nebunul" acesta îndrăznește a le „striga" semenilor săi „să dea la o parte munții de cărți ce le-au închis orizonturile, ca să trăiască prin ei, ca să vadă și să înțeleagă prin ei, prin bucuria și suferințele lor" [7].

„Sam" – spune G.M. Zamfirescu – e „însăși omenirea suferindă", omul de acum 2000 de ani, de azi și de mâine", „ca mine, ca tine, ca el..." [8]. Apariţiile feminine din piesă sunt reductibile la două arhetipuri, năzuind iarăși a fi expresiile unor principii vitale. Marusia, Aura, Klara, Uhl și Ida ar întruchipa-o succesiv pe „femeia în roșu", chemare pasionată și îmbold către cutezanță și luptă. Duniașa, Mimy, Hilda Kurz, Bianca ar semnifica, dimpotrivă, detașarea de tot ce e lumesc, renunțarea, pacea neființei, prin ele vorbind mereu „femeia în alb". Celelalte personaje preferă, de asemeni, anonimatul, mulțumindu-se să se definească doar foarte vag: Stan, „un om cumsecade", Pavel, „un om care a suferit", Yakow, „omul istoriei", „încă treisprezece oameni: unii ca mine, alții ca tine, mulți ca el". Acțiunea piesei se desfășoară pe întreg continentul, pleacă dintr-un sat lipovenesc, trece la Paris, are drept cadru ulterior o mică localitate patriarhală germană, atingându-și apoi apogeul dramatic în capitala „Republicii Demnității Umane". Piesa are ambiția să dea o imagine esențializată a veșnicei incompatibilități între aspirație și realitate. Împiedicat să se sinucidă, așa cum încercase împins de mizerie, Sam recâștigă gustul vieții. Femeile „în roșu", pe care le întâlnește, îi insuflă curaj; ca amant al unei văduve frumoase și bogate, ne apare ducând o viață luxoasă de amfitrion modern, pe urmă, ajuns scriitor cu o faimă mondială, încercând să inculce prin cărțile lui ideea generozității sociale, determinându-și adepții să întemeieze o republică a „demnității umane" și să-l aleagă președintele ei. Necontenit, însă, Sam trăiește alte deziluzii; iubirea și bogăția le câștigă provocând moartea unui „om de treabă"; actele sale filantropice, în loc să genereze recunoștință, stârnesc invidii meschine; la conducerea noului stat, nu poate aplica principiile

[7] Bibl. Academiei, Fond. ms. G.M. Zamfirescu, I, ms. *1a*, după Silvia Cucu, *op. cit.*, p. 104.

[8] Rep.: *Sam e o piesă filosofică?*, *Rampa*, XV, nr. 3641, 1930.

pe care constituţia acestuia le prevedea; tentativa de a-şi traduce în practică ideile generoase îl face să piardă puterea, să fie arestat şi izgonit. Eroul revine de unde plecase şi se azvârle în mare. Asistăm la repetiţia gestului funest, cu care piesa începea; de astă dată, însă, nimeni nu-l mai împiedică. A vedea, aici, fie şi o umbră măcar de „revoluţionarism", e curată imbecilitate. Dimpotrivă, sentimentul zădărniciei oricărei încercări de a schimba aşezările lumii stăpâneşte piesa. Sam verifică prin experienţele sale câtă „dreptate" avea bătrânul Pavel, intelectualul convertit la o existenţă tolstoiană printre pescarii lipoveni, când, vorbind de copilăria lui, îi spusese: „Viaţa, prietene?... Toată ziua: fugă după fluturi ce zburdau în grădina vecinului. O singură dată am izbutit să prind unul. Gestul, însă, a fost aşa de brutal, încât l-am strivit în pălărie. Asta e viaţa, Sam..." [9].

Ceea ce înspăimântase oficialităţile vremii se dovedeşte a fi fost doar un umanitarism de o vagă coloratură activistă. Faptul ilustrează, însă, cum puteau apărea lumii teatrale româneşti temele dramaturgiei expresioniste a „Omului nou", de îndată ce părăseau terenul mitico-religios şi atacau nemijlocit problematica vieţii sociale contemporane. *Sam* se distinge tocmai prin aceasta, fiind o piesă în linia Unruh-Toller, deşi trăsăturile utopice-idealiste nu-i lipsesc nici ei. Eroul predică o „transformare" („Verwandlung") a umanităţii pe calea „iubirii". „Republica Demnităţii Umane" presupune – după credinţa lui – mai ales o revoluţie „morală", „interioară". „Strigam omului, Sam: – spune el – ucide! Şi auzeam plângând în mine un duşman sau un frate: Să nu ucizi! Loveşte! Nu lovi! Fii energic, omule înconjurat de animale! Fii blând, omule demn..." [10]. Sincretismul religios din „drama vestirii" e prezent şi aici. „Oricând între somn şi scufundare în noapte – mărturiseşte eroul – aveam impresia că-mi pornesc patru drumuri din inimă, spre cele patru zări. Şi pe fiecare drum, un Sam cu o cruce pe umăr..." [11]. Ideea „jertfei", împinsă chiar către simbolurile ei cristologice, însoţeşte piesa. Când Sam se îndreaptă spre fundul scenei spre a alege flamura albă sau neagră, semnul hotărârii sale de a-l graţia ori executa pe fostul dictator al

[9] G.M. Zamfirescu, *Sam, ed. cit.*, p. 9.
[10] *Ibidem*, p. 56.
[11] *Ibidem*.

ţării, Ida şi Bianca îi strigă: „Quo vadis, Domine?". După ce gestul iertării s-a produs şi mulţimea urlă indignată, ele îngenunchează „una la dreapta, alta la stânga scărilor – cu braţele ridicate în adorare, aşa cum sunt pictate sfintele în icoanele bizantine" [12].

Mai mult, „suferinţa" ar fi singura experienţă care îl înnobilează pe om şi-i dăruieşte adevărata sa demnitate. Această ultimă idee încheie practic piesa; înainte de a se azvârli în valuri, Sam spune, ridicând extatic braţele spre cer: „Cred! Cred! Cred în suferinţă, singurul adevăr, singura viaţă, singura fericire, singura înălţare..." [13].

Drama aceasta corespunde expresionismului târziu; ea păstrează lirismul chemării utopice la prefacerea lăuntrică a umanităţii prin sacrificiul individual şi puterea lui miraculoasă de contagiune. Yakow se teme tocmai de o asemenea reacţie a mulţimii şi, cu o inteligenţă diabolică, nu-i permite lui Sam să ajungă victima istoriei. După ce întâi au vrut să-l lapideze, când află că va fi spânzurat, oamenii sunt dispuşi să facă din el un Dumnezeu. Legenda noului Crist porneşte să prindă viaţă; de aceea Yakow îl pune pe Sam în libertate, dându-i ultima şi suprema lovitură. Dar ca multe dintre dramele expresionismului târziu, *Gaz-Zweiter Teil* (1920), de Georg Kaiser, *Platz* (1920), de Fritz von Unruh, *Masse-Mensch* (1921), de Ernst Toller ş.a., *Sam* este o piesă înclinată să privească idealismul activist ca o iluzie mereu spulberată. Aşteptata „Verwandlung" nu se produce sau ia o turnură tragică. Tendinţa e chiar de a lumina critic contradicţiile insolubile ale utopismului intelectual. Proclamaţia lui Sam are efecte groteşti asupra maselor, femeile părăsesc adunarea fiindcă nu sunt pomenite în manifest, pescarii se ceartă cu meşteşugarii şi negustorii, nimeni nu vrea să accepte titulatura anonimă de simplu „cetăţean", şi totul sfârşeşte într-o păruială:

„*(Trânteli, palme, urlete...)*

*Cărturarul (cu degetele deznădăjduit înfipte în păr)*: Cetăţeni! Cetăţeni din Republica Demnităţii Umane, fiţi demni!

*Pescarul (lovind cu pumnii, orbeşte – deasupra piramidei de trupuri)*: Trăiască republica..." [14].

---

[12] G.M. Zamfirescu, *Sam, ed. cit.*, p. 64.
[13] *Ibidem*, p. 72.
[14] *Ibidem*, p. 49.

. Formele tiraniei se insinuează imediat în așezările ideale pe care le instituie Sam. Yakow, „omul istoriei", comentează tot timpul cu un cinism realist ideile utopice ale eroului: „Ai încredere în delirul ăsta de paradă, Ida? – spune el. Hm! Am trecut, acum, prin mijlocul mulțimii. Animale scăpate în soarele grădinii zoologice! Au să-nceapă să urle, în curând" [15]. Alte replici ale sale au aceeași funcție dramatică, de a răci cu o luciditate amară visele idealiste: „...reprezentanți ai... poporului suveran în consiliul republican. Cu acești consilieri, Sam și-a aruncat cea mai mare piedică în cale: demagogia! Asta o să-l arunce peste cap din fotoliul prezidențial! Eu... n-o să fiu decât un modest interpret al... evenimentelor...".

„...Oamenii de ieri s-au dus! Dar au rămas spânzurătorile!" [16].

Tragic sfârșește și piesa *Grup revoluționar 8*, în ciuda spiritului activist mai puternic care o animă. Eroii înțeleg și aici să realizeze o transformare radicală a societății prin puterea de sacrificiu personal. Pentru a se naște o umanitate superioară – cred ei –, viața individului nu mai trebuie să cântărească, atunci când e vorba de înfăptuirea idealului comun. David, protagonistul dramei susține că pe dânsul „cauza" nu l-ar face să dea îndărăt nici de la o crimă; dimpotrivă, ar socoti-o un test de tărie morală. Membră a aceluiași „grup revoluționar", Simona, prietena lui, hotărâse să-l pună la încercare; până va bate miezul nopții, David trebuie să o ucidă. O dată provocarea aruncată, nimic nu-l mai poate scoate pe erou din cercul vicios în care a intrat, nici stăruințele celorlalți conspiratori, nici faptul că e îndrăgostit de Simona. Cum ține prea mult la ea ca să o omoare, spre a-i dovedi că-și respectă totuși principiile, David se împușcă. Acțiunea e situată intenționat într-o ambianță absolut fictivă și livrescă, spre a dobândi valoare de parabolă. Lecturi nedigerate bine din Dostoievski și adaptate voluntarismului „noii generații" vor să închipuie un soi de nihilism românesc, pe care autorul însuși l-a caracterizat foarte exact, numindu-și piesa „glumă neverosimilă cu dragoste și moarte" [17].

---

[15] G.M. Zamfirescu, *Sam, ed. cit.*, p. 50.

[16] *Ibidem*, p. 51.

[17] G.M. Zamfirescu, „G.R. 8", *Grup revoluționar 8 (glumă neverosimilă - cu dragoste și moarte)*, 3 acte. Bibl. Acad., Fond. ms: G.M. Zamfirescu.

Structura lirică a acestor scrieri face să se păstreze și în ele sentimentul întregii opere dramatice a lui G.M. Zamfirescu. Înainte de a-și pune capăt vieții, David are gesturi duioase; el culege „flori de câmp" și i le aduce Simonei; Vulpașin, bruta din *Domnișoara Nastasia*, se lăsa pălmuit.

Plină de sentimentalism e și a treia piesă de factură expresionistă a lui G.M. Zamfirescu, *Adonis. Parabolă cu o haimana, o portocală și un vis*. Aici, autorul schițează o încercare de mitizare a „haimanalei bucureștene", care va forma ulterior obiectul romanelor sale: *Maidanul cu dragoste* (1933), *Sfânta mare neruşinare* (1936) și *Cântecul destinelor* (1938). Eroul e conceput ca un prototip etern al existenței libere de orice constrângeri materiale. Adonis detestă traiul oamenilor așezați. „Brr! Să te-nchizi noaptea într-o cutioară cu igrasie, să te culci într-un pat, ca-ntr-un coșciug. Mie-mi place în larg! Afară, sub cer." „Boala" lui e să poată rătăci noaptea pe străzi. „E frumos', mă nenicule! – explică el. Lumini, în felinare și la prăvălii. Strada curată. Și toate luminile, în luciul străzii, ca-ntr-o oglindă. Calci pe lumini!" [18]. În haimanaua aceasta candidă („nu fură, nu face scandal, nu rupe flori, nu înjură") [19], s-au refugiat, tinde să arate autorul, ultimele fărâme de poezie ale lumii moderne. Singur Adonis mai este în stare de gesturi spontane menite a glorifica frumusețea. Zărind la etajul unui bloc o femeie, se oprește fascinat și-i întinde portocala pe care o ținea în mână. Nu lipsește mult ca omagiul acesta să-l coste viața; o trăsură e gata să dea peste el; vizitiul, furios, îl croiește din goană cu biciul. Piesa se mișcă fără sfieli între planul realității și cel al visului. Femeia din balcon e o pictoriță și aventura ei extraconjugală imaginară cu fermecătoarea haimana va fi sublimată în creație artistică. Frumusețea trebuie deci să părăsească viața spre a mai putea trăi. Eroul moare înghețat exact în clipa când imaginea lui se confundă cu aceea de pe șevaletul pictoriței. Un „proces" ceresc, prezidat de regele Solomon, permite piesei să supună în final judecății societatea umană.

Experiențele din *Sam, Grup revoluționar 8* și *Adonis* G.M. Zamfirescu le-a extins și în romanul *Madona cu trandafiri* (1931).

[18] G.M. Zamfirescu, *Adonis, rev. cit.*
[19] *Ibidem.*

Pe faptul divers, sinuciderea soţiei unui procuror dintr-o urbe provincială, autorul brodează o poveste cu eroi groteşti şi întâmplări hilare, cărora le dă proiecţii enorme.

Realitatea capătă o înfăţişare de coşmar burlesc. Motoul din fruntea cărţii ne avertizează că: „Ceremonialul acesta pentru Madona cu trandafiri nu este un roman realist..." [20]. De fapt, regăsim obişnuita satiră a sufletului himeric provincial, făcută în manieră expresionistă. Mănăilă, un personaj caragialesc, funcţionar la prefectură, dispus mereu să dea proporţii fabuloase fiecărui eveniment din viaţa târgului, profită de această mică dramă pasională şi construieşte o întreagă legendă a sinucigaşei. Chintesenţă a distincţiei feminine înnăscute, ea ar fi fost nevoită să îndure bădărănia lui Ştefaniu care a împins-o la disperare. Madona a suferit din cauză că-l iubea în taină pe Octav, importantă personalitate bucureşteană, sosită acum să-i răzbune calvarul existenţei dusă alături de un soţ tiran. Mănăilă, adevărat geniu mitoman, răscoleşte orăşelul, mobilizează mahalaua, spre a face din funeraliile Madonei o manifestaţie de solidaritate morală cu amanţii nefericiţi; procurorul, care vrea să dea ceremoniei un caracter discret, e silit să ceară intervenţia poliţiei. Octav adoarme la poarta cimitirului; Ştefaniu, omul realmente distrus de actul funest al soţiei sale, se sinucide pe mormântul ei. Totul sfârşeşte cu o beţie cumplită, pusă la cale iarăşi de Mănăilă; Octav eşuează în patul unei domnişoare din târg; scârbit de abulia sa, care-l făcuse să o piardă pe Madona, se aruncă sub roţile trenului destinat a-l duce înapoi la Bucureşti. Cum arată G. Călinescu, autorul dă capitolelor titluri pretenţioase, care irită prin ambiţiile lor de a fi „poetice" cu orice preţ. [O durere, două – mai multe şi toate la fel [21]; Când fiecare gând e ciorchine de adevăruri şi mustrări [22].] În general, expunerea se încăpăţânează să ne facă a crede că ceea ce ascultăm e plin de semnificaţii obscure, existenţiale. Autorul – am văzut – îşi subintitulează cartea *Ceremonial*. Stilul e emfatic, supărător prin preţiozitatea literară. Curios, totuşi, romanul nu în partea lui „gravă" (a tentativelor nereuşite pe care le schiţează Octav şi Sandu, foşti

[20] G.M. Zamfirescu, *Madona cu trandafiri*, Ed. C.N., Buc., 1931, p. 9.
[21] *Ibidem*, p. 77.
[22] *Ibidem*, p. 63.

camarazi de front, spre a se regăsi) rezistă, oricâte obiecţii distructive – justificate – i-a adus G. Călinescu. Peste verbiajul pueril şi nu o dată rizibil prin turnura sa „elevată", se ţese o pânză halucinantă. Plină de figuri şi situaţii groteşti, ea izbuteşte să păstreze o bizară agitaţie a vieţii. Mănăilă – „ambasador al dragostei, al suferinţei şi al morţii", cum se prezintă – e un tip memorabil. Imaginaţia pe care o vădeşte în a crea legenda Madonei cu trandafiri iese din comun şi atinge prin trivialitatea ei obstinată, uriaşă, grandiosul şi comicul absurd. Mănăilă aduce un patetism demonic contagios, în tot ce face şi zice spre a ridica „oraşul generos" împotriva „scârbei de procuror". Inscripţiile pe care le compune pentru panglicile coroanelor funebre sunt urmuziene: „Octav etern îndurerat Madonei"; „Sandu amic intim cu lacrimi", „Madonei victimă distinsă orăşenii" [23].

Printre „oamenii de teatru", cu mult înaintea lui G.M. Zamfirescu, s-a simţit împins să scrie piese expresioniste Isaiia Răcăciuni. O „comedie tragică", *Mirele*, de fapt o grotescă în maniera pieselor scurte ale lui Carl Sternheim, a fost terminată prin 1917. „Teatrul popular" a şi jucat-o în 1926. Un „apocalips" al lui Isaiia Răcăciuni, în nouă tablouri, intitulat *Trei cruci*, datează din 1922, când a fost chiar publicat [24].

Piesa *Histerie* (1929), tipărită numai parţial de autor pentru ca să nu i se „fure" ideea, poartă şi ca subtitlu, semnificativ, „epitaf la o civilizaţie" [25]. Comedia *Poste-restante*, în 1931, trăda, de asemenea, reminiscenţe expresioniste, protagonista fiind o femeie fatală, pornită spre autodistrugere printr-o frenezie erotică tristă cu origini biologice obscure. Adeziunile autorului nu lăsau, în această direcţie, iarăşi, nici un dubiu; când, în 1928, Georg Kaiser împlinea 50 de ani, admiratorul lui din România se grăbea să declare: „Nu cunosc în galeria dramaturgilor moderni alt exemplar care să fi adus atâta noutate cu fiecare temă abordată şi nici un scriitor care să fi îmbrăţişat şi realizat atâtea subiecte şi probleme diverse, multiple şi inedite". Mai actual şi mai divers decât Pirandello [26], „e cel mai

[23] G.M. Zamfirescu, *Madona cu trandafiri*, Ed. C.N., Buc., 1931, p. 97.
[24] Isaiia Răcăciuni, *Trei cruci* (apocalips în nouă tablouri), Buc., 1922.
[25] *Idem*, *Histerie* (epitaf la o civilizaţie, în 12 aspecte), *Premiera*, nr. 13, 1929.
[26] *Idem*, *Sărbătorirea lui Georg Kaiser*, *Premiera*, nr. 4, 1928.

sintetic şi mai precis constructor al dramei de azi". Articolul din *Premiera* (1928) vădeşte o amănunţită cunoaştere a operei lui Kaiser; cu alt prilej, Isaiia Răcăciuni se ocupă pe larg de Strindberg, prezentat drept unul dintre precursorii noii dramaturgii, Wedekind şi Sternheim [27] au parte, la rândul lor, de elogii. Expresionismul e considerat „o răscruce în dramă". Ca modă, a adus – cum spune Diebold – „o anarhie împotriva formelor existente" şi, „asemănător unui vifor", „dărâmător", a căutat să distrugă orice „reguli" teatrale. Prin acest „stil negativ", el este „trecător"; dar „ca fond", continuă să răspundă dorului de „universal" şi de „adâncime" al omului, fiindcă a declarat război atât „materiei", cât şi „spiritului", afirmând puterea sufletului intensiv, care „se zbuciumă în subconştient", „organizează cosmosul simţirii" şi „conduce voinţa". Accentul e pus – cum vedem – pe „noul patos". „Sufletul – subliniază Isaiia Răcăciuni – urăşte legea în morală şi ordinea socială, urăşte tot ceea ce ar putea să-i încătuşeze viaţa". „Expresionismul ţine de suflet" [28]. Din numeroasele piese, pe care le-a scris animat de asemenea idei Isaiia Răcăciuni, singură *Trei cruci* a fost publicată în volum. Ea reuşeşte să adune aproape toate elementele învestite cu funcţia de a transforma drama expresionistă într-un „mister" modern. Decorurile au ambiţia să rezume ambianţa plină de anxii a vieţii citadine contemporane:

„Stradă – Noapte. În fund, vitrine incendiate de becuri electrice: Bar. Acorduri înăbuşite de orchestră. Circulaţie vie, suflet de oraş mare" [29].

„Sală de spital. Clar-obscur. Din mijlocul peretelui din fund porneşte un gang lung, care se îngustează pe măsură ce înaintează spre extrema planului II. La capătul geamului: vitraj. Departe – un colţ de cer – învăpăiat de amurg. O lumină parcă de pe alt tărâm îşi aruncă reflexul târziu în cenuşiul macabrului coridor. Pereţi albi; uşi albe. Lămpi încă neaprinse. Paşi pierduţi. Sonoritate de piatră. Linişte" [30].

---

[27] Isaiia Răcăciuni, *Frank Wedekind, Premiera*, nr. 6-7, 1928; *Carl Sternheim, Ibidem*, nr. 8, 1929; *Premergătorii (August Strindberg), Ibidem*, nr. 11-12 şi 13, 1929.

[28] *Idem, O răscruce în dramă: Expresionismul, Ibidem*, nr. 14, 1929.

[29] *Idem, Trei cruci, ed. cit.*, p. 11.

[30] *Ibidem*, p. 23.

„Noapte vântoasă. Ploaie. Pod aruncat peste o apă. Un felinar la capătul podului. Lumina galbenă pâlpâie, licărind palid, prin ceață. Perspectivă: foburg. Coșuri de uzină" [31].

La un moment dat, se citesc niște versuri care pastișează nu prea fericit motivele poetice ale lui Georg Heym:

„În fiice colț de stradă stă Moloh și guiță,
De trece un «Apollon» – pribeag și rătăcit
Cu frumusețea-i pală, cu lira sfărâmată,
De sub tejghele-l scuipă un Baal înmiit.
Cad grele avalanșe de pe clădiri gigante
Pe trupul lui de ceară, pe sufletu-i răpit,
Din muntele olimpic în glodul din orașe –
Și trupul lui gonește de demoni biciuit.
O clipă-n cafeneaua cu hoți, cu regi și târfe
Își odihnește osul, evocă un trecut...
Dar spectrul foamei mână – palatele se strâmbă
Și-nnebunit pornește s-alunge tristu-i lut. –
Sub holuri râd escrocii, ori vând la plebe turta;
Stă Moloh și guiță și-și bate, cinic, burta.
«Apollon» însă-i mare, e mândru și cinstit.
Privirea-i de luceafăr peste jivine zboară
Și urcă peste turme de pofte și noroi,
Orgoliul lui zâmbește – dar când dă, șchiop în seară,
În taină-și scoate masca și plânge pentru noi" [32].

Eroul principal e un „tânăr ciudat", „blazat precoce", „hipernervos", cu „ținută distinsă" și „privirea bolnavă". El profesează convingeri nihiliste; la o conferință vrăjește sala printr-un act blasfemator; rupe în fața asistenței desenul de inspirație religioasă al logodnicei sale Ly. O prietenă spune fascinată: „Când a rupt «Cele trei cruci» părea un zeu care, cu un gest nou, despică lumea în două" [33]. Anibal se justifică invocând idei nietzscheiene: „Dumnezeu – Satan au decedat. Știința ne-a ucis frica de neant. Miracolul,

[31] Isaiia Răcăciuni, *Trei cruci, ed. cit.*, p. 31.
[32] *Ibidem*, p. 32.
[33] *Ibidem*, p. 8.

farmecul, viaţa ne-au fost răpite... Omul a ajuns Dumnezeu. Ce trist e asta!" [34], ori: „Nu mai vorbesc cu Dumnezeu. Sau Dumnezeu nu mai vorbeşte cu mine. Mi-e ros organismul de spleen. Calvarul, sensul unui basm dumnezeiesc, nu-l mai pot simţi. Singura fericire: puterea!... Uitaţi-vă la mine, Zeu absolut! Fac ce vreau. Mi-am schiţat un drum, îmi voi clădi edificiul etaj cu etaj şi voi ajunge sus pe terasă, la ora fixată... E idiot" [35].

Asupra eroului veghează logodnica lui, blânda Ly, care l-a cules de pe drumuri şi se pregăteşte să-i asigure un trai fără griji în eleganta ei vilă albă. Dar, după ruperea desenului cu cele trei cruci, o predestinare tragică începe să-şi facă simţită prezenţa în viaţa lui Anibal. Mânat parcă de o forţă invizibilă, el porneşte să cutreiere în neştire străzile, până când îl acostează o femeie necunoscută. E una dintre târfele pe care clienţii cabaretului „Pisica neagră" au poreclit-o „Diavolul". Ca vrăjit, Anibal o urmează şi nu mai vrea să ştie de nimic altceva. În această beţie oarbă a simţurilor, i se pare a fi descoperit suprema afirmare umană. „Suntem sus – îi spuse el partenerei sale: Peste cetatea robilor. Turnul nostru: Munte. Goi. Săvârşim ritul cel mai frumos, cel mai sfânt. Sub noi: oameni, uliţi, noroi. Dimineaţa tânără ne află înfloriţi într-un chiot nestăvilit" [36]. Orgoliul „supraomului" ţâşneşte din cuvintele eroului. Se aud sunând clopotele duminicale, despre care, iarăşi sfidându-le, Anibal spune: „Aici e sfinţenia. Acolo unde bălăngăneşte clopotul, cloceşte veşnica minciună", se adună „cioclii" şi „strigoii" duşmani „a tot ce are exaltant viaţa". „Uite adevărul, uite frumosul, uite fericirea – continuă să peroreze el. Noi doi, strânşi în braţe, dezbrăcaţi de haina zdrenţuită şi soioasă a secolelor de civilizaţie; noi suntem icoana divinităţii" [37].

Noaptea petrecută cu „Diavolul" constituie marea experienţă prin care începe „transformarea" eroului. Anibal se alege cu un lues. Confirmarea o capătă ca o replică ironică a soartei la gestul său iconoclast: analiza sângelui arată „trei cruci". Întâi, eroul e cuprins de o furie sălbatică; vrea să o ucidă pe prostituata care l-a nenorocit;

[34] Isaiia Răcăciuni, *Trei cruci, ed. cit.*, p. 8.
[35] *Ibidem.*
[36] *Ibidem*, p. 14.
[37] *Ibidem.*

apoi, vede în tot ce s-a întâmplat semnul unei voinţe divine. Descoperă, o dată cu spaima, umanitatea redusă la condiţia ei existenţială jalnică. În jurul lui, la spital, aude glasuri: „S-a mai dus unul! Atât de iute? E frig azi! La noapte îi vor clănţăni dinţii în sicriu. Cum scânceşte vântul! Vântul morţii... Şuieră sârba spitalului... Şi trage arcuşul pe scheletele noastre. Hé-Hé-Hé..." [38]. Anibal trăieşte sentimentul damnării. Logodnicei, care a venit să-l ia acasă, îi spune: „Biciul Lui mă mână-nainte. Un singur drum în faţă-mi! Trebuie să-l merg până la capăt. De la răscrucea aceasta intru în altă lume. Rămâi! Eu fug, fug. Mi-e frică de toţi, de toate. Copacii se strâmbă, vântul miaună, crăcile trosnesc, stele se prăbuşesc în gol... Cataclism! E îngrozitor!..." [39]. Prin prăbuşire are însă revelaţia divinului şi se grăbeşte să o „vestească". În prostituata venită să-i ceară iertare, vede acum un mesager ceresc. „Tu eşti – o încredinţează eroul – Satan trimis de Dumnezeu să răspândească morbul descompunerii, germenul zădărniciei în cetăţile de carne şi de zgură – labirint de granit – teatru cu biserici şi bordele, cu uzine şi cu sclavi" [40].

Când Ly vrea să-şi lovească, scârbită, rivala cu piciorul, Anibal o opreşte protestând: „E o sfântă". Fiinţe ca ea – îi explică – sunt adevărate „preotese în templul celui veşnic"; suflul lor otrăvit „sporeşte conştiinţa nimicniciei în om"; „Cu cât mai mult sub biciuirea spaimei, cu atât mai sus peste ţărână, omul e mai mult Dumnezeu" [41].

„Diavolului" de la „Pisica neagră" îi spune: „Nu te micşora. Aşteaptă neclintită în altarul datoriei şi prinde, în lanţul zâmbetului tău, fiarele. Ca pe mine – răpeşte primul necunoscut şi du-l în ţara suferinţei şi a înălţării. Tu eşti dezrobirea «ocnaşilor cetăţii»" [42].

Piesa sfârşeşte ca misterele medievale, printr-un moment de „iluminare" generală, extatică. Eroul recunoaşte în fostul său prieten, poetul răzvrătit Nirvana, condamnat la ocnă, fiindcă făptuise o crimă, pe „Omul cu crucea" şi se repede să-l îmbrăţişeze şi să-l sărute. Acesta declară: „Sunt mântuit. Mă pot duce mulţumit, să-mi fac osânda". Spre a da întregul sens gestului său, Anibal scoate un re-

[38] Isaiia Răcăciuni, *Trei cruci, ed. cit.*, p. 24.
[39] *Ibidem*, p. 22.
[40] *Ibidem*, p. 30.
[41] *Ibidem*.
[42] *Ibidem*.

volver şi se împuşcă. Prostituata îngenunchează lângă cadavru şi rosteşte transfigurată: „N-a fost un om ca noi. Eu – cred în el" [43].

O mulţime de motive ale dramei expresioniste, „demonia oraşului modern", „metamorfoza", care trebuie să aducă apariţia „Omului nou", „vestea" religiei sale a „iubirii", „jertfa" chemată să o facă a pătrunde în suflete, toate se întâlnesc aici amalgamate laolaltă haotic şi naiv, dar nu fără o anumită frenezie autentică. Piesa conţinea, pentru versiunea scenică, şi o completare destinată „derealizării" spectacolului. Autorul prevedea un dialog al „Domnului din stal" cu sinucigaşul, pe care spiritul logic îl surprinde „într-un flagrant act de inconsecvenţă" [44].

Mult mai bună e *Histeria*, păstrată printre manuscrisele dramaturgului doar într-o traducere germană, făcută de Dusza Czara.

În centrul piesei se află un personaj feminin, Lory, pe care prea marea disponibilitate la iubire o distruge. Materia a fost reluată oarecum în *Poste-restante*. Eroina vrea să fericească simultan mai mulţi bărbaţi, nutrind pentru ei o dragoste sinceră, minţindu-i pe rând, fiindcă nu are cruzimea să o rupă cu nici unul, sfârşind prin a semăna doar nenorocire în jur. Toţi foştii ei amanţi continuă să o dorească şi sunt gata să facă orice spre a o recâştiga. Până la urmă, o distruge tocmai cel care vrea să o „mântuiască" neapărat.

Piesa creează un autentic personaj expresionist, demonizat de erosul feminin, în care intră patimă senzuală şi milă, gustul umilinţei şi blândeţea ocrotitoare maternă. Lory e o replică de sex opus a lui Don Juan şi o urmăreşte abisul aceleiaşi căutări deznădăjduite. Dar aici, se sugerează, eroina e victima egoismului posesiv masculin.

Reuşite îndeosebi sunt prologul şi epilogul piesei. Amândouă au loc într-un magazin de coşciuge, unde apare bărbatul care vrea să o salveze pe Lory, dar o ucide. El are chipul lui Iisus şi se numeşte „Mântuitorul". Pe patronul magazinului îl cheamă Moise. Într-un sicriu doarme Tom Clark, profesorul de engleză beţiv şi medicul cinic din piesă, învestit cu rolul de bufon înţelept.

Când negustorul de coşciuge şi clientul său se recomandă reciproc, măscăriciul subliniază sensul simbolic al întâlnirii şi rezumă în spirit grotesc ideea piesei:

[43] Isaiia Răcăciuni, *Trei cruci, ed. cit.*, p. 32.
[44] *Ibidem.*

„TOM CLARK *(ist aus dem Sarg herausgesprugen. Verzückt)* Der Erlöser – Moise! Moise – der Erlöser! *(Explosiv und dinamisch, als wenn das Haus, Feuer gefangen hätte, eilt er rasch auf Moise zu und fasst ihm am Kragen).* Ich habe eine Bestellung. Rasch, rasch! Nicht für mich. Eine ernste Sache. Setzt dich hin und schreibe. Immer, wenn ein Erlöser erscheint, ist es ein gutes Zeichen... dass man ein gutes Geschaft mächt"* [45].

Demn de reţinut e că şi Isaiia Răcăciuni, ca şi Felix Aderca, a scris o piesă inspirată de coşmarul trăit al rebeliunii legionare, *Noaptea sângelui*, reportaj dramatic în 13 tablouri. Mai puţin intelectualizat, textul realizează în schimb o atmosferă apocaliptică, de o pregnanţă superioară. Primul şi ultimul tablou se petrec în cimitirul unei închisori, unde paznicul discută cu papagalul său, emiţător de sentinţe lugubre, versificate, asupra existenţei: „Ce face omul e trecător. / Un ciob e azi ce-a fost ulcior! /Se schimbă totul! / Ce păpuşi! / Ce joc barbar, fără mănuşi!!... / Copii suntem! / După decor, / Trage sforile şi râde / De zvâcniri prosteşti şi hide / Marele nostru Regizor! / Hi-hi-hi!" [46]. Autorul are ideea ingenioasă de a asocia cutremurul din 1941 cu momentul înfrângerii rebeliunii legionare, contrăgând timpul. Închisoarea se prăbuşeşte când rabinul căruia i-au fost omorâţi amândoi fiii şi a scăpat neucis, deşi călăii au tras de mai multe ori asupra lui, imploră pe Dumnezeu să dărâme pământul.

Protagoniştii piesei poartă numele: Adam şi Eva. Evenimente reale sunt prezentate într-o proiecţie halucinantă şi confirmă reflecţiile bătrânului Avram Groparul: „Dumnezeu are căile lui; neştiute de nimeni".

Intervine şi aici „jertfa", rămasă fără efect. Adam, prieten cu comandantul Vraciu, încearcă fără succes să o salveze pe Eva, care, ca să scape de insistenţele lubrice ale comisarului Kiropol, se

* „TOM CLARK *(a sărit din coşciug. Încântat.)* Mântuitorul – Moise! Moise – Mântuitorul! *(expresiv şi dinamic, ca şi cum ar fi luat foc casa, se repede grăbit la Moise şi îl apucă de guler)*: Am o comandă. Urgent, urgent! Nu pentru mine. Un lucru cinstit. Sai jos aici şi scrie. Totdeauna, când apare un mântuitor, e un semn bun... că se va face o afacere bună."

[45] *Hysterie (ein Vorspiel und elf Bilder)* ms., p. 10.

[46] *Noaptea sângelui* (reportaj dramatic în 13 tablouri) ms., datat Buc., 1941-1942, p. 5.

sinucide. Eroul, ajuns astfel în închisoare, refuză să o părăsească, deşi poate pleca, aceasta numai spre a împărtăşi soarta victimelor. Exemplul său de „dăruire" stârneşte, însă, printre coreligionarii lui Adam sentimente ostile. Fiindcă le vorbeşte extaziat de Iisus, evreii arestaţi îl iau drept un misionar creştin, venit să-i convertească, şi sunt gata să-l ucidă:

„Asta ne trebuia, fraţilor, în mizeria în care ne găsim. Noi aşteptăm din ceas în ceas să ne pună la zid, să ne lase copiii orfani, şi ăsta vine să ne pună sare pe rană!... Eu îl omor!!" – strigă un deţinut.

Şi ceilalţi urlă, strângând pumnii: „Are dreptate!"[47]. Dialectiva involutivă a „metamorfozei" şi „salvării" se repetă ca la Felix Aderca, fenomen simptomatic şi elocvent pentru evoluţia sensibilităţii expresioniste confruntată cu neînduplecarea realităţilor istorice fioroase.

„Groteşti", „vedenii", „mistere", piese apropiate ca structură de tipul dramei expresioniste, au mai scris: Şt. Neniţescu (*Ieslele*, *Cântecul cocoşului*, *Nebunul*)[48]; Ion Sân-Giorgiu (*Masca*)[49]; Al. Dominic (*Golgota*); Const. Tavernier (*Visătorul*, *Prietenii*)[50] şi în colaborare cu Isaiia Răcăciuni (*Carnaval*)[51]; Scarlat Calimachi (*Zail Sturm*, *Mesia din Umani*, *Popa Simion*)[52]; Vania Şoimu (*Farsa*)[53] şi alţii.

Din păcate, aceste experienţe n-au tentat talente mai puternice. Personalităţile literare ale vremii ori s-au ţinut în afara lumii teatrului, ca Blaga, ori, atunci când au frecventat-o, au respins formula expresionistă, cum s-a întâmplat cu Camil Petrescu. Neşansa aceasta e evidentă. Nici măcar Ion Marin Sadoveanu, care s-a arătat cel mai entuziast propagator în lumea teatrală românească a concepţiilor

[47] *Noaptea sângelui* (reportaj dramatic în 13 tablouri) ms., datat Buc., 1941-1942, p. 39.

[48] St. Neniţescu, *Trei mistere*, Ed. C.N., Buc., 1922.

[49] Ion Sân-Giorgiu, *Masca (grotescă dramatică într-un act)*, Ed. „Poesis", Buc., 1923.

[50] Const. Tavernier, *Visătorul; Prietenii (schiţe dramatice)*, Buc., 1925.

[51] Isaiia Răcăciuni şi Const. Tavernier, *Carnaval (comedie tragică în trei tablouri)*, *Clipa*, III, nr. 120, 1925.

[52] Scarlat Calimachi, *Zail Sturm*, *Contimporanul*, III, nr. 50-51, 1924, şi IV, nr. 55-56, 1925; *Mesia din Umani (tragedie în 13 tablouri)*, *Premiera*, I, nr. 10, 1928; *Popa Simion*, *Premiera*, II, nr. 24, 1929.

[53] Vania Şoimu, *Farsă (poveste nu prea veselă în trei acte şi două vedenii)*, *Premiera*, I, nr. 2, 1928.

expresioniste cu privire la arta spectacolului, nu a venit să le şi sprijine mai hotărât prin piesele sale. *Metamorfoza* (1927) rămâne un poem dramatic, scris în maniera stilizării elegante a momentului neoclasicist de secesiune. *Molina* (1930) nu trece mai departe de anumite intuiţii strindbergiene privitoare la substratul erotic inconştient al raporturilor între mamă şi fiu, inclusiv dialectica lor ură-iubire, adesea contopite. Doar *Anno Domini* (1927) singură preia ceva din spiritul dramaturgiei expresioniste, înfăţişându-ne un „mister" modern, o zguduire sufletească profundă şi o transformare interioară, o „Verwandlung", provocată de revelaţia formelor paradoxale prin care se manifestă providenţa divină.

„Bătrânul", figura centrală a piesei, agonizează într-o pensiune. Rana care-l chinuie e atât de oribilă, încât fiul său nu găseşte tăria măcar să o privească; tânărul se fereşte, deci, să-şi viziteze tatăl, indignând lumea prin comportarea lui. Dar descoperim că, în fiecare noapte, el apare în taină spre a afla de la intern, îngrijitorul bătrânului, cum îi merge acestuia şi suferă cumplit fiindcă nu poate intra să-şi vadă părintele muribund. Surprinzându-l într-un asemenea moment, locatarii pensiunii vor să-i dea o lecţie de pietate filială, prin târârea lui cu forţa în camera bolnavului. Îngrozit, tânărul opune rezistenţă, se zbate, îşi cheamă tatăl în ajutor; bătrânul aude, iese din camera unde zăcea, dar înfăţişarea lui oribilă îl face pe băiat să cadă mort de spaimă. Revelaţia o trăieşte un prieten al victimei, student în teologie, martor la această scenă. Transfigurat, el trage concluziile întâmplării: lumea asta... trebuie să o loveşti ca să răspundă... Dincolo sunt voci ce numai prin moarte trec spre noi... nimeni nu rămâne singur până la sfârşit!... [54]. Piesa e cam inconsistentă şi destul de obscură. Ideea ei ar fi că, în cele din urmă, credinţa bătrânului, care nu s-a îndoit nici o clipă de fiul său, a săvârşit miracolul, dar prin nimicire. Dragostea fără margini a tatălui are efecte distructive, stihiale (motiv expresionist); manifestându-se, ea provoacă moartea tânărului şi, numai pierind, acesta poate să-şi împlinească obligaţiile filiale. Interesant e doar că „logica divină" ajunge să fie recunoscută aici pe o cale negativă, printr-un „absurdum", sub o formă, absolut extraumană şi

[54] Ion Marin Sadoveanu, *Metamorfoza; Anno Domini...*, col. „Cartea Vremii", nr. 17; Ed. Fundaţiile Culturale Principele Carol, Buc., 1927, p. 92-93.

extramundană, în sensul teologiei dialectice, cu reprezentanţii căreia (Karl Barth, Friederich Gogarten, Paul Tillich, Emil Brunner, Martin Buber) expresionismul a avut, de asemenea, cum arată Wolfgang Rothe, nu puţine legături spirituale [55].

Cea mai valoroasă contribuţie din partea „oamenilor de teatru" i-a adus-o dramaturgiei româneşti interbelice George Ciprian. La data când a debutat ca autor, el avea o lungă experienţă de actor, văzuse numeroase spectacole şi interpretase multe roluri faimoase. În cel al lacheului din *Domnişoara Iulia*, de Strindberg, mai ales, realizase o adevărată creaţie şi culesese nenumărate aplauze. Piesa, la care lucra de şapte-opt ani, reuşi să o termine abia în 1927 şi să obţină a fi jucată imediat. *Omul cu mârţoaga* cunoscu un succes de care foarte puţine lucrări dramatice româneşti s-au bucurat între cele două războaie mondiale, comedia, fapt rar, izbutind să placă nu numai criticilor, ci şi spectatorilor. Ori de câte ori a fost reluată ulterior, ea şi-a reverificat calităţile deosebite, stârnind interes chiar peste hotare. În 1929, a fost jucată la Berlin, în 1930, la Praga, în 1932, la Berna şi, în 1937, la Paris, de către compania Pitoëff.

Înainte de Al. Piru, nimeni n-a rostit însă cuvântul expresionism în legătură cu George Ciprian [56]. Fiindcă a fost colegul de liceu şi prietenul lui Urmuz, toată lumea s-a mulţumit să explice factura originală a pieselor cunoscutului actor exclusiv prin aceasta. Arghezi a insinuat chiar că autorul surprinzătoarelor texte predadaiste, publicate postum sub titlul *Algazy & Grummer* (1930), ar fi scris el *Omul cu mârţoaga* [57]. Neîndoios, Urmuz i-a inoculat lui George Ciprian gustul comicului absurd. Dramaturgul avea să o recunoască singur şi comedia *Capul de răţoi* (1940) o dovedeşte din plin. Dar *Omul cu mârţoaga* cuprinde foarte puţine „urmuzisme". G. Călinescu observa că piesa e un „mister". „Omul umil şi ridicol de până ieri (toţi sfinţii au fost în vremea lor şi ridicoli, şi martiri) devine deodată un taumaturg, un om cu intuiţii divine. Soţia reîntoarsă şi pocăită se prosternă înaintea lui ca în faţa lui Iisus".

[55] Wolfgang Rothe, *Der Mensch vor Gott: Expressionismus und Theologie*, în *Expressionismus als Literatur, ed. cit.*, p. 37-66.

[56] Al. Piru: *G. Ciprian*, în *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, E.P.L., Buc., 1968, p. 430.

[57] Tudor Arghezi, *Medalion: Urmuz, Bilete de papagal*, nr. 16, 1928.

Şi criticul îşi sprijinea afirmaţia citând câteva replici din ultima scenă a comediei:

„*Ana:* E un sfânt. Priviţi lumina din jurul capului său. Priviţi!

*Nichita:* Mă înspăimânţi, Ana. Stăpâneşte-te. (Lui Varlaam). Aiurează.

*Varlaam:* Nu aiurează, vede. În jurul capului său e lumina pe care o au sfinţii zugrăviţi în biserici.

*Nichita:* O vezi şi tu lumina aceea?

*Varlaam:* Da.

*Ana:* Priviţi cum râd ochii lui şi ce zâmbet de copil i se oglindeşte pe faţa albă ca varul şi cum i se scaldă tot părul în lumină... E un sfânt, e un sfânt!".

„Această trecere din planul realităţilor zilnice în acela al valorilor spirituale – adăuga G. Călinescu – face toată strania originalitate a piesei. În ea găsim cea mai (...) completă exteriorizare a tensiunii sufleteşti ce se cheamă credinţă. G. Ciprian s-a relevat ca un mic Caldéron al nostru" [58].

În ambianţa pe care am căutat să o sugerăm, piesa nu mai apare chiar atât de singulară. Momentele de iluminare mistică, de revelaţie spirituală şi de prefacere lăuntrică bruscă, sub efectul unui mare act înălţător, teatrul expresionist le-a speculat foarte frecvent, cum am avut ocazia să constatăm. E de reţinut şi că George Ciprian a făcut parte dintre actorii care şi-au dat concursul la ilustrarea conferinţelor cercului „Poesis". Independent de toate acestea, *Omul cu mârţoaga* are efectiv structura unei „Verwandlungsdrama". Şiretenia autorului a fost de a evita orice lirism găunos, menţinând tot timpul „miracolul" în datele existenţei celei mai curente, nu fără şi o anume culoare locală realistă.

Eroul, Chirică, e un arhivar. El are o ocupaţie ştearsă, ca majoritatea micilor funcţionari din România acelor vremi. Îşi vede de slujbă, dar o duce greu, proprietarul îl ameninţă cu evacuarea, fiindcă rămâne veşnic dator cu chiria, soţia îi reproşează existenţa strâmtorată la care a condamnat-o. Ideea năstrşnică a eroului e de a căuta să iasă din această condiţie umilitoare printr-o faptă, aparent, cu totul

[58] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent, ed. cit.*, p. 836.

absurdă. Încasând niște bani dați cu împrumut cândva și socotiți pierduți, el se grăbește să cumpere un cal de curse, pe Faraon al V-lea, o gloabă care stârnea hazul galeriei, pentru că reușea să sosească mereu ultima la potou. Chirică ajunge ținta batjocurii publice. Ziarele îi publică în prima pagină caricatura, e poreclit „omul cu mârțoaga", soția îl părăsește, trebuie să se mute, își vede copiii trimiși acasă de la școală, nu lipsește mult ca să fie dat afară și din slujbă, sub acuzația că, prin ideea sa trăsnită, riscă să compromită ministerul unde lucrează. Dar, în ciuda evidenței, eroul continuă să creadă neclintit în victoria lui Faraon al V-lea. Minunea, într-adevăr, se produce; după ce a fost câteva luni îngrijită de Chirică, mârțoaga începe să câștige toate cursele și-l face peste noapte omul zilei. Lumea se înghesuie acum spre a-i arăta admirația, ceea ce ne dă prilejul să măsurăm superioritatea morală a eroului, dovedită printr-o generozitate fără margini. Expresia ei supremă o aduce scena reîntâlnirii bărbatului trădat cu soția infidelă, venită să-și revadă copiii abandonați. Spre uluirea tuturor, eroul nu-i reproșează nimic; ba mai mult, se oferă să renunțe la copii, dacă măcar printr-un asemenea sacrificiu ar putea-o face fericită. Imensa capacitate de dăruire a lui Chirică o tulbură adânc pe Ana, care rămâne cu el. Un aer de misticitate plutește incontestabil prin piesă; aceasta e practic o ilustrare a puterii credinței, în stare „să miște munții"; G. Călinescu cita, pe bună dreptate, anumite replici care sugerează un moment de adevărată iluminare spirituală. Ana vede chipul lui Chirică înconjurat de o strălucire „charismatică"; aceeași impresie o are și prietenul eroului, Varlaam; amândoi sunt cuprinși de o stare extatică, femeia vorbește ca în transă. Printr-o „metamorfoză" asemănătoare trece și Inspectorul, care venise cu intenția de a-l sili pe Chirică, sub amenințarea îndepărtării din serviciu, să-și vândă mârțoaga. Și el cunoaște, în prezența eroului o „transfigurare lăuntrică". „Nu cumva toată viața am trăit pe sub pământ ca șobolanii și acum ies pentru întâia oară la lumină!", spune severul funcționar, ridicându-se amețit și clipind din ochi. „Doamne, ce ușor mă simt!" – șoptește la plecare. „Parc-am dus de când lumea o povară în spinare și acum am scăpat de ea" [59]. La un „miracol" asistăm

[59] G. Ciprian, *Omul cu mârțoaga (comedie în patru acte)*, în *Scrieri*, E.P.L., Buc., 1965, vol. II, p. 65.

fără îndoială, dar caracterul lui de „revelație" mistică nu trebuie exagerat. „Minunea" o săvârșește aici, ca în teatrul expresionist, exclusiv puterea de „jertfă" a „iubirii". Chiar succesul lui Faraon al V-lea se explică prin această virtute sufletească a eroului. „Mila" l-a apropiat de animalul care ajungea mereu ultimul și era întâmpinat invariabil cu huiduieli și batjocuri. Calul avea „părinți obscuri" – spune Chirică – „de aceea toți grăjdarii îl îngrijeau de mântuială și îl muștruluiau la fel" [60].

Eroul se ocupă cu o imensă răbdare și afecțiune de Faraon, nu-și cruța propria-i sănătate ca să-l ajute să învingă meteahna din cauza căreia nu putea alerga cum trebuie. Lumea susține, fără a greși întru totul, că arhivarul i-a împrumutat calului „sufletul" său. Această comuniune realizată prin „iubire" o confirmă Chirică însuși, arătând cum a izbutit Faraon al V-lea să iasă biruitor: „Gonea pentru întâia dată slobod – explică el. Gonea ca și cum ar fi vrut să câștige dintr-o dată toate miile de metri cu care rămăsese până atunci în coadă. Animalele au suflet și ele. Gonea, ca și când ar fi vroit să se spele de rușine..." [61].

Pe „iubirea", care poate singură să prefacă sufletește omul, apasă piesa în spiritul a ceea ce s-a numit „das expressionistische Verwandlungsdrama". Când, la sfârșitul scenei citate de G. Călinescu, Ana, „cu ochii pironiți la Chirică", delirează: „E un om rar, neasemuit, un om care...", eroul izbucnește: „Taci, Ana, taci! Nu sunt nimic din ceea ce mintea ta înfierbântată născocește. Sunt un biet om. Un om care a suferit mai mult decât alții. Atât" [62].

„Miracolul" e desacralizat în chip deliberat prin replicile finale și redus la strictul principiu invincibil al marii iubiri altruiste și iertătoare. Se așterne o tăcere lungă.

Ana, remarcând dispariția lui Nichita, omul pentru care îl părăsise pe Chirică, întreabă, privind împrejur: „Unde e?".

„*Varlaam:* Cine?

*Ana:* El.

[60] G. Ciprian, *Omul cu mârțoaga (comedie în patru acte)*, în *Scrieri*, E.P.L., Buc., 1965, vol. II, p. 70-71.

[61] *Ibidem*, p. 71.

[62] *Ibidem*, p. 85.

*Varlaam (lui Chirică, după altă tăcere):* Mai era cineva aici?
*Chirică (senin):* Nu-mi aduc aminte să fi fost cineva" [63].

Un anumit colorit realist-pitoresc, pe care spuneam că piesa îl păstrează, a împiedicat să i se distingă adevărata structură. Aceasta trădează, cum reiese limpede, înrudiri profunde cu tipul de alcătuire al dramelor expresioniste, preocupate să înfăţişeze o „transformare sufletească" radicală sub efectul dragostei pentru om împinsă până la „jertfă". Descoperim chiar şi o intenţionată schematizare a figurilor şi a situaţiilor îndărătul unei numai aparente individualizări. Figura lui Chirică dobândeşte o dilatare care tinde să-i dea dimensiuni de universalitate. Eroul se abstractizează, devenind un simbol al umanităţii umilite şi supuse batjocurii generale: „Omul cu mârţoaga". Rivalul său, Nichita, e redus, de asemenea, la o „esenţă"; el închipuie „omul fiară", aşa cum avea să-l caracterizeze G. Ciprian însuşi. Cele mai multe personaje din piesă îşi păstrează o condiţie strict generică: Inspectorul, Stăpânul calului, Provincialul, Proprietarul casei, Directorul şcolii, Un delegat, O femeie bătrână etc. Numeroase situaţii sunt schematizate voit pentru a face cât mai brutal perceptibile, prin grotescul lor, mecanismele nude ale convenienţelor sociale. Aşa se desfăşoară vizitele delegaţiilor care vin să-i ceară lui Chirică să accepte a prezida tot soiul de societăţi; o turnură identică iau actele de pocăinţă ale foştilor săi persecutori. Aici apar şi „urmuzismele" din piesă, ca în scena Inspectorului sechestrat şi obligat să-şi lepede „cocoaşa administrativă" spre a se simţi iarăşi un om la fel cu toţi ceilalţi.

Bănuielile că G. Ciprian n-ar fi scris el *Omul cu mârţoaga* le-a întărit comedia *Nae Niculae* (1928). Fu o cădere catastrofală, şi Mihail Sebastian va aminti premiera piesei ca pe un spectacol de pomină. Impresia deosebit de proastă a produs-o, probabil, şi contrastul între trivialitatea textului şi ambiţiile lui înalte. Acestea din urmă nu sunt însă străine de utopismul social care a hrănit teatrul expresionist. Nae Niculae e un bătrân aprod care, venind o singură dată şi el cam „dres" la serviciu, l-a făcut pe impricinatul nestrigat din cauza mahmurelii să fie judecat în lipsă şi să piardă procesul. Blestemat de

[63] G. Ciprian, *Omul cu mârţoaga (comedie în patru acte)*, în *Scrieri*, E.P.L., Buc., 1965, vol. II., p. 85.

omul păgubit, nu poate intra în cer. Dar și iadul îi refuză dreptul de stabilire, pentru că păcatele eroului, netrăgând prea greu, acesta are curajul să-l înfrunte pe Scaraoschi. Nae Niculae e silit să-și reia viața pământească, sub chipul unui prinț, Ioachim, asupra căruia acționează două principii potrivnice, Vicleanul, întruparea răului, și Princhidelul, geniu al binelui. Până la urmă, tânărul domnitor dă ascultare ultimului, poruncește să se arunce toate armele ucigașe în mare, convingând prin exemplul dat și pe ceilalți șefi de state să-l imite și să realizeze astfel pacea universală.

Expresionistă e discutarea diverselor păcate omenești cu mijloacele simplificărilor energice și puterilor de generalizare ale parabolei. Prin situații reduse la mecanismul elementar al motivării lor brutale, instinctuale, satisfacerea poftelor imediate oarbe, autorul caută să lumineze absurditatea orgoliului, furiei beliciste, infidelității amoroase și propune soluții de guvernare ideală a popoarelor și formule pentru o perfectă colaborare internațională. Utopismul e însă ieftin, lipsesc dilemele care făceau dramatice opțiunile „Omului Nou" din teatrul activist, totul se rezolvă prin înțelepciunea de doi bani a lui Nae Niculae. El îi împacă astfel pe gepidul și pe longobardul înverșunați să-și dea unul altuia lovituri mortale în iad: „*Nae Niculae (strigând tare de tot):* Halt! *(Luptătorii se opresc).* Nu mai aveți hotare. *(Desenează cu degetul în aer.)* Nu mai aveți nații. Ați rămas numai voi. *(Gepidul și longobardul se privesc nedumeriți, apoi se apropie de aprod cercetându-i cu de-amănuntul hainele.)* Dați târnăcoapele încoa! *(Le ia cu greutate halebardele.)* În baltă! *(Zvârle armele în apă.)* Hotarele pier, națiile pier, oamenii rămân" [64].

G. Ciprian reuși să se reabiliteze abia în 1940 cu *Capul de rățoi*. Pentru a înlătura orice suspiciune, comedia afișează franc spiritul urmuzian care o stăpânește; straniul prieten al autorului e unul dintre principalele personaje ale piesei; numele acestora sunt chiar poreclele colegilor de liceu ai lui G. Ciprian: Ciriviș (Urmuz), Bălălău (Alexandru Bujoreanu), Pentagon (Costică Grigorescu) și Macferlan (dramaturgul însuși); acțiunea o alcătuiesc practic „trăsnăile" lor: silirea unor trecători aferați să se oprească din drum și să practice o mică gimnastică recreativă: lăsatul pe vine; persuada-

[64] G. Ciprian, *Nae Niculae*, în *Scrieri, ed. cit.*, p. 278.

rea altora să-și schimbe numele fiindcă nu li se potrivește; interogarea persoanelor importante privitor la felul cum dorm, cu barba deasupra sau dedesubtul plapumii etc. „Rățoii" se mută într-un pom, unde-și instalează sediul; excentricitățile lor scandalizează pe „oamenii serioși" din târg și amuză tineretul; farsa ia proporții, spiritul facețios amenință să cuprindă întreaga viață publică, isprăvile grupului umplu coloanele gazetelor și autoritățile sunt nevoite să intervină. Pomul e tăiat, dar „rățoii" se răzbună, izbutind să-l determine pe principalul lor adversar, „Domnul cu barbă", să-și radă singur podoaba facială.

Dacă toate acestea nu fac altceva decât să reproducă glumele absurde la care Urmuz obișnuia, în anii liceului, să obțină complicitatea colegilor săi, „ideea" piesei descinde direct dintr-o preocupare centrală a dramaturgiei expresioniste. Încă o dată ne lovim, ascunsă însă acum sub o formă comică, de tema „transformării sufletești" menite să dea naștere unui „Om Nou". „Trăsnăile" lui Ciriviș nu sunt gratuite; ele au rostul să înlesnească – prin eliberare morală de constrângerile sociale diminuante și actele rutiniere ale existenței –, afirmarea autenticei naturi umane. Eroul face teoria acestei terapeutici *salvatoare*: „Lutul (...) omenesc miroase urât. Și ce miroase mai rău decât toate astea este rațiunea, domnilor. Oh, ce damf de mucegai iese din cutiuța cu vopsea! Un, doi, trei! Pân' la zece cel mult, cât cuprind cele două palme. Atât. Iată de ce stâlpii logicii trebuiesc mutați, iar bolta înțelesurilor, lărgită..."[65].

Ciriviș s-a întors, după ce a rătăcit lungă vreme prin lume, tocmai pentru a putea practica o astfel de terapeutică: „Dorul de a evada din cătușele logicii, setea de-a face echilibristică pe muchea de cuțit care desparte întunericul de lumină, rațiunea de nebunie – le explică el prietenilor săi – nu le-am întâlnit nicăieri. Nici în căminele familiale, nici în cluburile așa-zise excentrice, nici în cercurile prietenești n-am gustat voluptatea sondărilor în vid... Setea de-a cădea în gol și de a prinde iar pământul cu picioarele, acrobația aceasta minunată, n-o cunoaștem decât noi. Noi patru. Iată de ce m-am înapoiat între voi"[66].

[65] G. Ciprian, *Capul de rățoi (comedie în trei acte)*, *Ibidem*, p. 103.
[66] *Ibidem*, p. 98.

„Răţoii" mărturisesc şi ei că trăiesc un sentiment identic de adâncă prefacere interioară: „Când eşti între noi, parcă ne torni argint viu în vine. Prindem aripi. Duhul tău născocitor ne biciuie mădularele. Zburăm. Facem tuspatru un singur trup şi suflet" [67]. „Urmuzismele" sunt văzute ca o practică yoghinică, simplificată genial şi pusă la îndemâna tuturor. Unui trecător, pe care „răţoii" l-au speriat întâi, Macferlan îi arată cum poate pe viitor evita asemenea riscuri: „La fiece răspântie te opreşti locului, pui pachetele jos, îţi bălăngăni braţele şi zici cu mezzovoce: «Ca o pasăre de pradă!». Dacă faci gimnastica asta de trei ori la rând devii invulnerabil" [68].

Paleativ universal, exerciţiul lăsatului pe vine are efecte transformatoare instantanee. Cerşetorul, care se gândea să-şi părăsească meseria din cauza asprimii vremurilor, vine să le mulţumească „răţoilor" pentru revoluţia provocată de ei. Pomenile au început iar să curgă. „De când oamenii se lasă şi se ridică unii în faţa altora – spune el –, nu mai gonesc nebuneşte. Se opresc, se uită la alţii, zâmbesc, îşi strâng mâinile şi... chiar se îmbrăţişează, şi asta nu pentru că se cunosc, ci doar pentru că-s oameni" [69]. „De când fâlfâie răţoiul din aripi, aerul îmbâcsit de prin birouri a început a se primeni şi un vânt de bună înţelegere şi de plăcută camaraderie suflă prin holurile oficinelor" – anunţa Pentagon, fost funcţionar public [70]. O femeie reuşeşte cu gestul magic să-şi îmblânzească bărbatul morocănos şi tiran: „Cum îl vedem că-i tună şi că-i fulgeră..., ţuşti" [71]. Acelaşi exerciţiu, răspândit în lumea comerţului – arată Rosenzweig fericit –, face să „salte" afacerile. „Nici nu ştii când trece vremea! Glumeşti, râzi, vinzi şi parcă nici nu ai vinde. Dai şi iei, iei şi dai. Şi parcă nici nu dai, şi parcă nici nu iei. Ceva ca în familie" [72].

„Minunea" din dramele expresioniste ale „trasformării" se petrece aici în chip absolut original, instaurând sub o aparenţă hilară acea „Gemeinschaft", care urmează să fie forma societăţii umane superioare. Prefacerea o săvârşeşte tot un gest în stare să descătuşeze

[67] G. Ciprian, *Capul de răţoi (comedie în trei acte)*, în *Scrieri, ed. cit.*, p. 99.
[68] *Ibidem*, p. 95.
[69] *Ibidem*, p, 171.
[70] *Ibidem*, p. 173.
[71] *Ibidem*, p. 174.
[72] *Ibidem*, p. 179.

puterile ascunse ale „Omenescului"; funcția salvatoare a „jertfei" o preia acum, paradoxal, râsul; el introduce un climat general de destindere, apropiere și fraternitate. Are loc însă realmente un „miracol", pentru că glumele „rățoilor" se dovedesc până la urmă foarte „serioase". Ele supun deriziunii publice, ca în multe piese expresioniste, „bătrânețea", simbol al unei autorități contestate de tot ce implică, sub raport vital și omenește virtual, „tinerețea". Asociația „rățoilor" datează din liceu și primul ei act de constituire a fost o farsă făcută directorului care-i teroriza pe elevi. „Tinerețea noastră nu-i spunea nimic – explică Macferlan. Ținea clasa cu ferestrele închise și storurile trase. Soarele îl sâcâia, iar adierea vântului îi clătina schela silogismelor" [73]. Ca să se răzbune pe hainul și zgârcitul dascăl, liceenii pătrund noaptea în curtea casei lui, taie capetele unor rățoi din coteț, le iau cu ei și lasă numai trupurile orătăniilor la locul crimei. Savurează apoi perplexitatea în care și-au zvârlit inamicul: „Înțeleg, bombănea el, zburlindu-se, pe catedră, înțeleg să mi se fure păsările vii! E o ipoteză plauzibilă. Sau, de frica de a nu fi prinși, hoții să taie rațele și să ia trupurile și capetele. E a doua ipoteză plauzibilă. Sau să taie păsările, să-și oprească trupurile și să-mi lase capetele. E a treia ipoteză plauzibilă. Dar să-mi taie păsările, să-și oprească capetele și să-mi lase leșurile... nu este posibil!" [74].

Adversarul cel mai înverșunat al „rățoilor" se vădește a fi „Domnul cu barbă", important personaj politic din urbe. De partea lor trec „studenții". Macferlan îi previne că sunt pândiți de păcatele „bătrânilor": „Goana după hrană, onoruri și avere vă va preschimba în lupi rânjitori. Veți prinde fără voie lustrul profesiilor voastre și veți cădea în vâltoare" [75]. Ceea ce vor ei să „învețe", frecventându-i pe „rățoi", e „taina eternei tinereți" [76]. Aceasta presupune însă tocmai transformarea în „Omul Nou" al literaturii dramatice expresioniste, câștigat la lepădarea de sine și la „iubirea" aproapelui. Nici lui Dacian, „Domnul cu barbă", nu-i este refuzat prilejul să facă experiența unei asemenea mutații sufletești. Ea se produce chiar în finalul piesei. O

[73] G. Ciprian, *Capul de rățoi (comedie în trei acte)*, în *Scrieri, ed. cit.*, p. 155.
[74] *Ibidem*, p. 156.
[75] *Ibidem*, p, 154.
[76] *Ibidem*, p. 155.

ultimă farsă îl împinge, de teamă, pe persecutorul „răţoilor" să-şi radă barba. Personajul apare după această operaţie transfigurat, „fiinţa lui nu mai are nimic din semeţia de altădată. Ochii îi sunt duşi în fundul capului, obrajii palizi, buzele arse ca de friguri" [77]. „Răţoii" se arată gata să-l primească în rândul lor:

„*Dacian (perplex):* Aţi putea face asta?

*Ciriviş:* În chipul cel mai natural.

*Dacian (uluit):* Atunci ce fel de oameni sunteţi?

*Ciriviş:* Oameni ca toţi oamenii.

*Cortina cade peste gestul celor patru, care-l îmbrăţişează pe Dacian*" [78].

G. Ciprian a mai scris o piesă: *Un lup mâncat de oaie* (1947). Mult inferioară *Capului de răţoi*, această comedie e, totuşi, superioară lui *Nae Niculae*. Patronul unui restaurant îşi ospătează gratuit personalul cu toate bunătăţile, în urma înşelătoriei imaginate de Jeannot, o altă figură „urmuziană". Graţie raglanului elegant, servietei umflate pe care nu o lasă din mână şi bacşişului regesc dat vânzătoarei de ţigări, acesta lasă impresia că poate fi uşor jecmănit. Abilitatea lui e de a nu comanda nimic şi a accepta doar, plictisit, propunerile patronului care vrea să-l împingă a cheltui cât mai mult şi-i aduce mereu noi oaspeţi la masă. Aşa ajunge să se înfrupte cu caviar şi fazani întreaga trupă flămândă a localului. Din ambiţiile teatrului expresionist nu rămâne aici mare lucru. La un mic miracol comic, totuşi, asistăm şi ospăţul memorabil reuşeşte actul fără precedent, împăcarea între ei a artiştilor, roşi de invidii şi rivalităţi. Atletul şi clovnul dansează împreună „cazaciocul"; tiroleza Betty o îmbrăţişează pe cupletistă. Mai mult, are loc şi o „Verwandlung", fără nici o jertfă de astă dată, doar prin efectul reacordării demnităţii umane elementare unor cabotini, necontenit supuşi umilinţelor. În atmosfera momentului exaltant de înfrăţire generală, ei uită orgoliile şi îşi descoperă vocaţiile autentice, pe tărâmul îndeletnicirilor omeneşti curente. Scamatorul e gata să se facă birjar, cupletista să care var şi cărămizi, Lara, primadona, să devină rândăşiţă [79]. Drama expresionistă a „metamorfozei" cade însă în farsă şcolărească.

[77] G. Ciprian, *Capul de răţoi (comedie în trei acte)*, în *Scrieri, ed. cit.*, p. 206.
[78] *Ibidem*, p. 207.
[79] G. Ciprian, *Un lup mâncat de oaie*, în *Scrieri, ed. cit.*, p. 209-289.

## ...ŞI ÎN OPERA UNUI FRANCTIROR

Dintre toţi scriitorii români, cel care a apărut criticii fără nici un dubiu ca „expresionist" a fost H. Bonciu. Aşa l-a prezentat *Rampa*, în 1920, când credea că-i prilejuieşte prima întâlnire cu cititorii [1], deşi el debutase la *Scena* încă din 1918 [2].

„Expresionist" va rămâne şi pentru E. Lovinescu, şi pentru G. Călinescu, după ce-şi va strânge mult mai târziu producţia lirică în volumele *Lada cu năluci* (1932), *Eu şi Orientul* (1933), *Brom* (1939) şi va reuşi să-şi tipărească romanele *Bagaj* (1934) şi *Pensiunea Doamnei Pipersberg* (1936). H. Bonciu a frecventat boema vieneză, în mediul căreia epoca de secesiune a literaturii şi artei austriece s-a prelungit până târziu după primul război mondial. Legenda lui Peter Hille dăinuia aici vie, şi autorul romanului *Bagaj* vorbeşte despre „şcolarul rătăcitor" („der fahrende Scholar") ca şi cum l-ar fi cunoscut personal: „purta un jachet măsliniu şi un fel de manşetă în locul gulerului, fără cravată, acoperită de o barbă neagră uriaşă. Dacă i s-ar fi îndesat până peste urechi o pălărie turtită [...], ar fi devenit cea mai autentică sperietoare de ciori". Căra în spate tot timpul „o raniţă de pânză îndesată cu gazete"; pe spaţiul alb rămas între coloanele lor îşi scria versurile, de aceea ele erau atât de scurte. Dispărea săptămâni întregi şi poliţia îl descoperea după lungi căutări prin pădurile din jurul Vienei, pironit de trunchiul unui arbore şi ascultând vrăjit cântecul mierlelor. Revenea apoi „cu barba crescută şi mai sălbatic, cu pantalonii sfâşiaţi, prin care se întrevedeau până înspre genunchi picioarele-i păroase, slăbănoage, fără ciorapi, vârâte în nişte ghete întoarse, diforme şi scâlciate, cu gumilasticul ros de mărăcini" [3]. Pe unii dintre urmaşii lui Hille, Bonciu, poate, că şi i-a

[1] Em. Cerbu, *Sonetele lui Anton Wildgans, Rampa*, IV, nr. 884, 1920.

[2] H. Bonciu, *Nocturna; Sonetele părerilor de rău; Cuvântă Zeul Marte; Fensterpromenade; Scena*, II, n-rele 206, 207, 208 şi 214, 1918.

[3] H. Bonciu, *Bagaj*, Ed. „Universala - Alcalay & Co.", Buc., 1934, p. 131-133.

făcut într-adevăr amici. Despre Peter Altenberg, „blândul copilaş în etate de patruzeci şi ceva de ani", ne spune că era „bălan şi pleşuv...". „Cu căpăţână mare şi rotundă, cu pince-nez-ul înfipt mult prea jos de rădăcina nasului bombat, cu pleoapele lăsate cât jumătatea doileului, de sub ale căror gene spălăcite perechea unor ochi de crap priveau imobili pe deasupra ochelarilor", el „a trecut prin viaţă imaginar şi nu s-a trezit poate niciodată din fantastica lui reverie. În toiul verii [...] purta o manta cu pelerină scurtă, de culoarea tabacului, şi o pălărie decolorată şi pleoştită. Avea sandale cu tălpi de lemn, cari, în plimbările sale nocturne pe trotuarele de piatră ale Vienei, vesteau cadenţat trecerea lui, cu mult înainte de a-şi face apariţia". Se oprea să sărute mâna câte unei prostituate, sluţite de boală şi alcool; rămânea surd la hohotul ei de râs batjocoritor; îi lua braţul cu delicateţe de logodnic timid şi o ducea în cele mai elegante localuri vieneze, oferindu-i şampanie şi crabi. La plată, se scotocea inconştient şi senin prin buzunarele goale; nota o achita mai târziu fratele pitorescului vagabond, magistrat şi om cu stare [4]. Din gura lui Alfons Petzold, Bonciu a aflat, stând amândoi trântiţi într-o claie de fân proaspăt cosit, ucigătoarea mizerie a copilăriei acestui alt boem incurabil. Noaptea dormea prin canalele Otakringului. După moartea tatălui paralitic şi a mamei mereu bolnave, care spăla rufe prin vecini, a trebuit să practice tot felul de meserii. S-a căznit să înveţe cizmăria, a „moţăit" într-un atelier fotografic, a lucrat la o tipărniţă, a fost salahor, zugrav de firme şi spălător de geamuri. Când fusese descoperit avea amândoi plămânii „muşcaţi" de oftică. Petzold purta „înşurubat între ghebul spinării şi al pieptului un cap dumnezeiesc fără gât" şi s-a stins câteva luni după ce poetul român îl vizitase la Kitzbüchel în Tirol, unde „faimosul cocoşat" şi-a petrecut ultimii ani de viaţă [5].

Anton Wildgans, căruia H. Bonciu i-a tradus în româneşte *Sonetele către Ead*, l-a primit în cabinetul directorial al Burgtheater-ului din Viena [6]. Cu pictorul şi desenatorul Egon Schiele, autorul romanului *Bagaj* a avut, dacă ar fi să dăm crezare spuselor lui, relaţii şi mai intime, amândoi împărţind chiar, o vreme, aceeaşi femeie [7].

[4] H. Bonciu, *Bagaj*, Ed. „Universala - Alcalay & Co.", Buc., 1934, p. 98-100.
[5] *Ibidem*, p. 116-119.
[6] H. Bonciu, *Directorul Burgtheaterului vorbeşte „Rampei", Rampa*, V, nr. 1105, 1921.
[7] *Idem, Bagaj, ed. cit.*, p. 107-114.

Scriitorii austrieci și germani evocați de H. Bonciu nu sunt propriu-zis expresioniști; ei aparțin unui moment literar și artistic de tranziție, când începe declinul naturalismului și se conturează, prin impresionism, neoromantism, simbolism și „Jugendstil", o nouă orientare estetică. Din această ambianță au ieșit însă și autori care au fost prinși ulterior în șuvoiul expresionismului, ca Petzold, Wildgans, Schaukal sau Mühsam, traduși de poetul *Brom*-ului.

E de reținut că H. Bonciu nu s-a raliat nici unei grupări literare românești, păstrându-se pe poziții singuratice. Iată și de ce expresionismul său a făcut o impresie mai izbitoare. Dar acesta se vădește a fi o dezvoltare a tendințelor care și-au disputat dominația artei și literaturii central-europene în jurul anilor 1900. Am moștenit o optică deprinsă a privi expresionismul ca pe un curent opus fundamental naturalismului, cât și neoromantismului, simbolismului sau „Jugendstil"-ului. Un punct de vedere mai nou (Hermand și Dominik Jost, Walter Falk ș.a.) [8] ne îngăduie azi să observăm că lucrurile nu se prezintă chiar așa. Există la începutul secolului unele tendințe artistice din a căror radicalizare consecventă a ieșit expresionismul. El nu e doar ruptură, ci și continuitate. La reprezentanții ramurii austriece a expresionismului, acest fapt apare mai evident ca oriunde, Kokoschka a străbătut o lungă perioadă impresionistă; în evoluția liricii lui Trakl, se observă un proces asemănător; Ehrenstein n-a reușit să se smulgă complet de sub influența lui Peter Altenberg niciodată; Petzold i-a dedicat neoromanticului Rilke, „dem Bruder Franz dieser Zeit", ciclul său de versuri intitulat *Franciscus von Assisi* (1918); muzica „hofmannsthaliană" se regăsește în poezia lui Wildgans.

Gustul pentru instinctual al naturalismului, expresionismul l-a intensificat până la scoaterea vieții aproape cu totul de sub cauzalitatea socială și psihologică, astfel încât să lase vederii, cum își propune H. Bonciu, numai „omul în patru labe". Impresionismul – se știe – a adus o subiectivizare puternică a reprezentărilor artistice. Inițiativa lui de a autonomiza însușirile lucrurilor și a le supune facultăților transformatoare ale eului creator, expresionismul a preluat-o și a intensificat-o. Din panerotismul „Jugendstil"-ului și

[8] Walter Falk, Impressionismus und Expressionismus; Dominik Jost, *Jugendstil und Expressionismus*; în *Expressionismus als Literatur, ed. cit.*

obsesiilor lui naturalist-vegetale și-a scos frenezia dionisiacă; totodată, a împins dispoziția acestuia la stilizare către un act violent de reducție chemat să dea formelor o funcție rezumativă și abstractivă care să facă perceptibile arhetipurile. Neoromantismul i-a transmis interesul acut pentru tot ce sufletul presimte că există dincolo de realitatea imediată: cosmicul, stihialul, demonicul, sacrul – precum și preferințele arătate fantasticului și grotescului.

Expresionismul lui H. Bonciu se prezintă ca o potențare a acestor tendințe. Poemul care deschide volumul *Lada cu năluci* pivotează în jurul unuia dintre motivele caracteristice ale imageriei „Jugendstil"-ului, „Păunul". Versuri ca: „Pan, zeul verde, moare-nvins / Pe galbenul profund aprins, / Din timpul de belșuguri și-mpliniri..." (*Singurătate*) [9] ne trimit la Stefan George. Ciclul *Eu și Orientul* e stăpânit de o voluptate picturală impresionistă; senzația pură a culorii hrănește aici în primul rând lirismul și-l îmbată pe poet, care descoperă fermecat cum „catifeaua-n larg, legănătoare / din violet se degradează-n verde", cum o „bidinea" a „vopsit" cu o „scrobeală violet-albastră-mată" un „panou decorativ" pentru o navă albă ivită la orizont, cum „oblonul de cobalt" al firmamentului se lasă lent sau apele poartă spre țărm „argint topit". Nici erotizarea naturistă a Universului nu lipsește. Unduirii marine îi e asociat imediat principiul feminin: „În mers îți șerpuiește șoldu-n val / Și cum mi-alergi prin sânge, călăuză, / Îmi ling desfrâul adormit pe buză, / Chemându-te cu țipăt trivial..." [10]. De „erotic-stil"-ul secesionist amintesc figurile și costumațiile numeroaselor femei pe care le întâlnim în romanele lui H. Bonciu. Hilda, amanta pictorului Egon Schiele, e tânără, înaltă, mlădioasă ca pantera și se fardează violent de câteva ori pe zi; „conciul" negru al părului presat și bine lipit de frunte, între sprâncenele subțiri, prelungite cu creionul spre tâmple o făcea să pară „o dansatoare spaniolă". Fiecare duminică, pictorul îi confecționa însă „un chip de zeiță greacă". Se coafa atunci astfel încât făcea impresia că „poartă o cască sferică de oțel, cu reflexe albăstrii jucând după mlădierile ei grațioase". Îmbrăcămintea Hildei era întotdeauna simplă și neagră. Rochia, cu mâneci lungi și guler înalt, strâns înadins în jurul

[9] H. Bonciu, *Lada cu năluci*, Ed. „Vremea", Buc., 1932, p. 51.
[10] *Idem*, *Eu și Orientul*, Ed. „Vremea", Buc., 1933, p. 14.

gâtului, datorită totuși croielii scurte lăsa să i se vadă „gambele goale până la glesne"; „Vârfurile gotice" ale pantofilor Hildei, „fără tocuri", arătau ca „două peniițe mari, negre și prelungi" [11]. Nora, o locatară a pensiunii Pipersberg, are părul verde și o carnație veștedă spectrală. Mariana seamănă cu „un bici de lux". Moartea însăși, așa cum se înfățișează ea în romanul *Bagaj*, amintește de straniile apariții feminine din pânzele lui Gustav Klimt. „Era o doamnă binișor îmbrăcată în rochie de mătase cenușie, decoltată, cu mâneci lungi și umeri bufanți. Pe craniu, purta cochet tricornul negru cu pompon al Zittei" [12]. Dacă toate acestea aparțin incontestabil impresionismului și „Jugendstil"-ului, nu-i mai puțin adevărat că și o tendință de a rupe cu ele se lasă ușor identificată. O trădează îndeosebi un impuls puternic de a le risipi vraja. Estetismului secesionist, poetul îi opune notația crudă, brutală, pe care expresionismul a luat-o din naturalism și a utilizat-o într-o manieră proprie, demistificantă și provocatoare. În chiar versurile sale de debut, H. Bonciu făcea loc unor asemenea stridențe contrastante. Astfel, încă din 1918, o ironie intitulată *Fensterpromenade* apărea construită pe un șir de disonanțe: „Tu cânți *Valse de Moskovsky* la pianină, / Eu fluier și măsor trotuarele, / În tempo greu se-aude din uzină / Cum suflă gâfâind motoarele. / Din lună s-a desfășurat bălaiul / Ce-acoperă podoaba teiului / Și când tăcerea stăpânește splaiul / Filosofez pe bara cheiului..." [13].

O structură identică o au cele mai multe din poeziile publicate între 1919 și 1924 de H. Bonciu, prin *Rampa* și *Adevărul literar și artistic*; ele vor alcătui cuprinsul volumului *Lada cu năluci...*, iar „modelul" lor îl descoperim ușor în *Nocturnă prozaică*:

„Pe chei unde-mi plimbam frumoasele
(O, farmecul plimbărilor în doi...),
Un câine negru sparge oasele
Găsite-ntr-o grămadă de gunoi.

Se-ascunde luna și se-ntunecă
Frunzișul blond al unui tei schilod,

[11] H. Bonciu, *Bagaj, ed. cit.*, p. 107-108.
[12] *Ibidem*, p. 181.
[13] H. Bonciu, *Fensterpromenade, loc. cit.*

Când şobolanii mari alunecă
Din fabrică spre bezna de sub pod..." [14]

În *Amiaza de april* se disting foarte bine momentele asupra cărora insistă G. Walter Falk, atunci când vrea să arate cum a dat naştere impresionismul expresionismului.

„Eul creator" („das schöpferische Ich") tinde, la Stefan George, la Hofmannsthal sau la Rilke, să smulgă fiinţele şi lucrurile din formele lor pieritoare şi să le metamorfozeze, mutându-se, astfel, o dată cu ele într-o lume zeiască de pure culori, muzici şi unduiri.

„Der Expressionismus – subliniază Falk – nahm seinen Anfang durch die Erfahrung, dass Menschen, welche im Sinne des transformistischen Impressionismus die radikale Aufhebung der Wirklichkeit gewollt haben, von diesem ihrem Willen selbst beherrscht und durch ihn in ihrer eigenen Existenzwirklichkeit vernichtet werden"* [15].

H. Bonciu transcrie, aproape discursiv, eşecul unor asemenea încercări:

„Ultramarina boltă-şi reflectează
Culoarea-n lacul verde-ntunecat.
Glas bărbătesc prelung, desfăşurat.
Din calmul infinitului vibrează.

Un stârv de câine sfârtecat spumează
Din ochii storşi, cu trupul subţiat.
În preajma lui un flutur colorat
S-apropie şi iar se depărtează.

Şi adâncimea bolţii mă-nfioară,
Albastrul strat, albastrul element
Acoperă copaci, şi firmament.

[14] H. Bonciu, *Lada cu năluci, ed. cit.*, p. 54.

* „Expresionismul avea să înceapă prin descoperirea că acei oameni, care au vrut să înfăptuiască o abolire radicală a realităţii, în sensul impresionismului transformist, s-au trezit stăpâniţi de însăşi această dorinţă a lor şi, prin ea, nimiciţi în chiar realitatea lor existenţială".

[15] Walter Falk, *Impressionismus und Expressionismus*; în *Expressionismus als Literatur, ed. cit.*, p. 77.

Dar mă cuprinde neputinţa-n gheară,
Când văd un stârv în zi de primăvară
Şi simt un creator incoerent" [16].

Există câteva reacţii caracteristice prin care eul liric întâmpină rezultatele neliniştitoare ale acestei experienţe. Una e abandonul. Poetul, copleşit de forţele distructive pe care le-a declanşat, simţindu-se ajuns jucăria lor, trăieşte înfricoşat demonia firii: „Ţintele nimicniciei" se înfig tot mai adânc sub ţeastă; terorizat, ascultă cum „otrava bacilului" „clocoteşte"-n sângele său şi „sapă" orice gând care străbate o minte răvăşită; „febra" lirică devine pentru H. Bonciu un „galop în beznă" pe „gloaba poeziei" [17]. Ciclurile lui încep să poarte titluri de pierzanie. Unul se numeşte: *Umbre pe suflet*, altul: *Caravana neagră*. În *Brom*, sentimentul acesta catastrofic creşte: „tresăriri de cai" şi „trâmbiţe de metal / gonesc cu herghelii pe mare, cu fulgerări de greblă în val, / Şi moartea bate dindărăt cu pumn de os în toba mare" (*Şireang*) [18]. În „mobila neagră" se aude „un crah"; „zeama momentului" picură „panică". „Cu toate că peste morminte răsare iarăşi grădină, / Şi fuge prin verde o gamă sonoră de Bach, / Nimeni nu ştie a cui a fost umbra şi cine-i de vină, / Fiindcă totul e bleah, absolut totul e bleah" (*Bleah*) [19]. O misterioasă violenţă fărâmătoare pătrunde în reprezentările poetului şi imprimă versurilor sale un dinamism tragic, convulsiv: „O bate cineva, o scurmă / O mână nemilos din urmă...", spune acum H. Bonciu despre mare; în largul ei „plesnesc" bicele şi „se-aud trosnind din lemnării caicele", întinderea de ape chinuite „se milogeşte", îl „cere" şi „urlă ca-n strânsoarea cleştelui / Zvârlind la mal miros şi stârvul peştelui". Demonismul distructiv ia o amploare cosmică, şi, cuprins de el, poetul scrie: „Turbină, clocot de cazane, / Trec trenuri noaptea pe tavane, / Şi-n întuneric catastrofele / S-aţin să-mi împletească strofele. // Cu scârbă-n suflet, mână-n mână, / Stă trupul meu culcat pe-o rână / Şi-ascult înghemuit, sub pătură / Cum ne goneşte cineva, ne mătură..." (*Cadenţă marină*) [20].

[16] H. Bonciu, *Lada cu năluci, ed. cit.*, p. 13.
[17] *Ibidem*, p. 46-47.
[18] H. Bonciu, *Brom*, Ed. „Cultura poporului", Buc., 1939, p. 23.
[19] *Ibidem*, p. 7-8.
[20] *Ibidem*, p. 47

O formă, prin care se manifestă, mai ales, o dată cu sentimentul dezastrului universal, impulsul acesta imperios de autoanihilare la H. Bonciu, e furia sexului. În edenul panteistic vegetal al „Jugendstil"-ului irupe sălbăticia animalică. Unduirea lui zeiască e înlocuită cu frângerea zigzagată, isterizată, a expresionismului. „Faunul azvârle naiul sfânt, / Rânjește, se propteşte de pământ, / Și-ncolăceşte strâns cu neagra-i mână / O desfrânată albă și păgână..." (*Declinul*) [21]. „Topii" ciclului *Iubirea* din volumul *Brom* sunt: „buruiana neagră", „puroiul", „otrava". Tot câmpul semantic intră sub puterea unui magnetism desfigurant; atracția erotică e și ea o demonie distructivă a animalicului din om. În special, romanele lui H. Bonciu sunt stăpânite de această viziune. Personajele din *Bagaj* și *Pensiunea doamnei Pipersberg* caută în acuplări nesfârșite să stingă un soi de deznădejde existențială; eroii pun în actul sexual o foame de bestialitate furibundă. La frizerul Marcu Fișic, pofta erotică vine însoțită de o pornire vandalică. El sparge oglinzile și lămpile din localul unde cântă țiganca pe care o iubeşte; își dă în cap cu halbele, până se umple de sânge; apucă cioburile și le fărâmă turbat între dinți; își înșfacă de păr concubina, o trântește jos și o calcă în picioare. Actul posesiunii are loc apoi „la pământ", pe o saltea de paie din „salonul" frizeriei. Pictorul Egon se iubeşte cu Hilda sub ochii amicului său; în timpul împreunării îi strigă „două cuvinte ruşinoase și grele ca două pete de catran și sânge, pornite cu vrăjmășie din gâtlejul masculului biruitor în satanicul său galop" [22].

Matilda se comportă, în împrejurări similare, ca „o vacă tiroleză" [23]; Zitta, soția naratorului, cugetă cu „matricea" [24]; Peppa, pensionara unei case de toleranță, e „femeia-bestie"; de câte ori o vizitează, Ramses îi porunceşte să „latre" și ea ocolește odaia în „patru labe", făcând „Ham, Ham!" [25]. Costumată sumar, doamna Pipersberg își execută invariabil „rondul" de noapte prin camerele bărbaților pe care-i ține în gazdă [26]. Toate personajele feminine din pensiune trec

[21] H. Bonciu, *Lada cu năluci, ed. cit.*, p. 79.
[22] *Idem, Bagaj, ed. cit.*, p. 111.
[23] *Ibidem*, p. 123.
[24] *Ibidem*, p. 151.
[25] *Ibidem*, p. 159.
[26] H. Bonciu, *Pensiunea doamnei Pipersberg*, Ed. „Eminescu", Buc., 1936, p. 31.

prin patul lui Ramses, mărturisindu-i o nevoie irepresibilă de maculare. Bestia „scapără" din ochii lor „solzişori de oţel călit". Una îi mărturiseşte că „o gârlă de sânge cald i se suie din inimă în creştetul capului şi că şipotul roşu îi coboară în măruntaie..." [27]. Acelaşi imbold violent de a cădea prin actul sexual în pură animalitate îl stăpâneşte şi pe erou. „Mi-a plăcut să adulmec femeile cu părul roşcovan şi cu carnea albă – mărturiseşte el. Nu pot să le sufăr îmbrăcate. Îmi place să le văd goale, zburdând ca mânzele, cu tremur în carne, cu icnetul iepelor isterice în faţa armăsarului" [28]. Erosul devine astfel o cale de asasinare prelungită şi sistematică a sufletului. Ramses luptă să-şi înfrângă după fiecare acuplare un sentiment copleşitor de mânjire interioară. Ochii femeii sunt „goi" şi gura „îi pute a mort, când vrea să mă sărute" – spune el. „E clipa când mă înspăimânt de mine însumi şi când sunt cuprins de apriga dorinţă de a sorbi ca un cal însetat un hârdău de creolină, pentru ca să mă dezinfectez pe dinăuntru" [29].

Tot romanul *Bagaj* e construit pe conflictul expresionist între spirit şi trăirea anonimă, instictuală, elementară, antagonismul acesta ireductibil luând o formă fantastico-grotescă. Ramses are convingerea că înăuntrul său, undeva între coaste, s-a cuibărit o făptură pipernicită, cu capul mare şi pleşuv, un pitic cocoşat şi guraliv, care-i muşcă mereu inima, judecându-i actele şi punându-i întrebări stânjenitoare. Disputele dintre erou şi acest adversar încăpăţânat şi ridicol (conştiinţa) capătă o expresie disonantică, hilară. Naratorul îşi face inamicul interior să tacă, îndesând în gura piticului un căluş. Când frigarea „omului cu ciocul de aramă" îl străpunge şi avortonul dinăuntrul său strigă piţigăiat şi peltic: „Adio, Ramses!", acesta răspunde, prăbuşindu-se: „Crapă canalie!" [30]. Şi romanul *Pensiunea doamnei Pipersberg* ia în deriziune ambiţiile spiritului. Istorisindu-şi viaţa, Ramses Ferdinand Sinidis are grijă să-l avertizeze pe autor: „Să nu-ţi faci iluzia că din drojdia unui borş ai putea să scrii o carte întreagă. Eşti un simplu parchetar de litere. Scoţi din alfabet câţiva sâmburi de roşcovă şi joci ţintar cu ei până ce construieşti adevăratul

[27] H. Bonciu, *Pensiunea doamnei Pipersberg*, Ed. „Eminescu", Buc., 1936, p. 72.
[28] *Ibidem*, p. 25.
[29] *Ibidem*, p. 73.
[30] H. Bonciu, *Bagaj, ed. cit.*, p. 17.

adăpost al unui gând oribil. Când te joci cu toate literele, observi că sâmburii sunt douăzeci şi trei de picături de sânge, ce le lingi de pe o coală de hârtie, pe care rămâne, totuşi, tocmai ceea ce ai fi dorit să dispară, ceea ce ai fi voit să ascunzi" [31].

H. Bonciu tinde, pe de altă parte, să exorcizeze duhul distructiv ivit în reprezentările sale prin grotesc. E iarăşi o reacţie tipic expresionistă, un act spiritual de familiarizare cu natura stihială a existentului. Dezordinea ameninţătoare, care stăpâneşte firea, se lasă oarecum îmblânzită atunci când atrocitatea ei îşi trădează şi o faţă ridicolă. H. Bonciu caută necontenit să surprindă grotescul din viaţă, ca Edschmid sau Ehrenstein. În *Bagaj*, mansarda autorului e teatrul vizitei insolite a „Omului cu ciocul de aramă", un vagabond deşirat, care poartă nişte izmene lungi, înnodate fantezist deasupra gleznelor murdare. El l-a ucis pe Ramses, înfigând în inima eroului o „frigare" întrebuinţată la extragerea din asfalt a caielelor (principala sa îndeletnicire) şi răzbunându-se astfel fiindcă victima refuzase să-i împrumute abonamentul de cale-ferată. Asasinatul a avut loc lângă rampa de gunoi a oraşului. În *Pensiunea doamnei Pipersberg* autorul ne istoriseşte cum l-a cunoscut pe Ramses Ferdinand Sinidis la Viena. Scena nu e mai puţin insolită şi de un comic hâd. O siluetă caricaturală, cu joben în cap şi mers clătinat, îi reţine atenţia; personajul are o gură ca un bot de ştiucă şi nu ştie să rostească decât primele trei litere ale alfabetului. Trece însă tocmai atunci o maşină şi, făcând să ţâşnească o pietricică de sub cauciucurile ei, aceasta îl loveşte pe Ramses în tâmplă şi-i redă graiul. De câte ori autorul riscă vreo reflecţie, în cursul lungii confesiuni pe care are astfel prilejul să o audă, vorbitorul îşi scoate protezele ambelor gingii şi aplaudă frenetic, ciocănindu-le cu entuziasm. Curmă scurt înmuierile sentimentale spunând „scârţ" şi numărând apoi de la unu la douăzeci ca să imprime gândurilor o altă direcţie. În general, textul întrerupe cu bruscheţe lirismul aprins prin amănuntul atroce sau scabros şi sileşte rictusul batjocoritor să pună capăt răsucirii interioare torturante. După câteva pagini, care descriu cum va arăta odată lumea pacificată prin desfiinţarea armatelor şi suprimarea frontierelor dintre state, autorul se

[31] H. Bonciu, *Pensiunea doamnei Pipersberg, ed. cit.*, p. 215.

grăbeşte să noteze „întunecat": „Până atunci... vom crăpa ca ploşniţele, înăbuşiţi de gaze, contaminaţi de ciumă".

În oraşele cu hecatombe de cadavre, moartea obosită, dominând din înălţimea stârvurilor împuţite, va rânji, trecând prin coasă caravanele de şobolani înspăimântaţi... Intervine şi piticul, care cere cuvântul şi propune, în vederea pregătirii istoricului moment de fraternizare generală, „un congres al scheletelor şi o moţiune în versuri" [32]. Atmosfera de crah mondial din anii crizei economice, Ramses o întâmpină cu cinism. După ce un debitor al firmei elveţiene, pe care eroul o reprezintă, se spânzură constatând că e complet ruinat, eroul sechestrează calm marfa nefericitului comerciant şi se duce apoi fără nici o remuşcare la bordel. Aici, o dată ritualul carnal consumat cu o furie ordurieră, „domnişoara" îl somează să-i sărute mâna înainte de a pleca şi să zică „bonjur". Situaţia atinge culmea grotescului când ea adaugă: „Duminică dimineaţa să nu vii niciodată, că sunt la biserică" [33]. Doamna Pipersberg se plânge de singurătate. „Trece-o în cartea despre suflet" – îi sugerează autorului Ramses, rânjind [34]. Hermina are obiceiul de a-şi pocni degetele. Martoră a gimnasticii brutale la care un marinar vânjos supune trupul soră-si, ia, traumatizată, o hotărâre funestă: „mă duc să-mi pârâi oasele" – spune ea a doua zi dimineaţa, şi Nora adaugă: „Nu cred să-i fi rămas vreunul netrosnit; craniul, fălcile şi nasul, bazinul: peste toate au trecut roţile locomotivei" [35].

O galerie întreagă de figuri schimonosite şi totodată hilare rânjesc din paginile romanelor lui H. Bonciu, prefăcând apele memoriei naratorului într-un acvarium prin care lunecă mereu alte făpturi hidoase. Autorul excelează în asemenea evocări scurte, schiţate cu o linie grăbită, animată de o secretă zbatere convulsivă. Paleta culorilor e şi ea ţipătoare, chinuită, ca a expresioniştilor. Observaţia se fixează asupra anumitor date ale experienţei cotidiene, cu o violenţă incisivă, care transformă realitatea în coşmar. Pensiunea doamnei Pipersberg, mediul celui mai comun mod de existenţă mic burghez,

[32] H. Bonciu, *Bagaj, ed. cit.*, p. 72-73.
[33] *Ibidem*, p. 88.
[34] H. Bonciu, *Pensiunea doamnei Pipersberg, ed. cit.*, p. 68-70.
[35] *Ibidem*, p. 108-110.

ajunge un adevărat infern al cărnii înnebunite. La sfârşitul romanului *Bagaj*, eroul îşi imaginează preparativele incinerării sale. Totul ia o înfăţişare fioros bufonă; rudele se agită; un unchi bătrân dă telefoane la crematoriu şi şterpeleşte ce poate din casă; trec iubitele defunctului, pe rând, să-şi ia rămas-bun de la el şi să-i facă ultimele reproşuri; soseşte şi regele, în uniformă albă de gală. Cioclii îndeasă apoi corpul mortului în sicriu şi, fiindcă picioarele rigidizate refuză să se îndoaie, le zdrobesc genunchii cu o manivelă de maşină. Confesiunea înaintează de-a lungul romanului pe o potecă sinuoasă între observaţia crudă realistă, aşa cum a practicat-o după declinul expresionismului „die neue Sachlichkeit", şi îngroşarea caricaturală, împinsă către absurd. Fantasticul însuşi dobândeşte o notă derizorie, fiindcă ia naştere din elementele banalului şi ale sordidului. Jobenul lui Ramses e confecţionat din piei de şoareci, periate în răspăr. Omul cu ciocul de aramă adună caiele şi le ţine în cămaşa sa murdară, revărsată peste betelia roşie a izmenelor. Autorul îşi ridică ţeasta ca un capac de pudrieră, spre a îngădui editorului, la care s-a prezentat, să-i contemple rumeneala materiei cerebrale. Acesta îl informează sec că nu se ocupă cu asigurările împotriva incendiilor. Grotescul inundă şi lirica lui H. Bonciu. Actul poetic ia din capul locului, la autorul volumului *Lada cu năluci*, turnura unui gest batjocoritor. „Păunii", „topii" caracteristici „Jugendstil"-ului şi rafinamentului său estetist, suferă o maltratare descalificantă. Simboluri ale verbului poetic, „schilozi", „ologi", „fără cozi", ei sunt supuşi unei operaţii comice şi umilitoare totodată: „Cuvinte vii, ce-nşiruiţi parada / Păunilor de soare mult orbiţi – scrie H. Bonciu –, / Intraţi, păunii mei! Intraţi în lada / În care veţi muri înăbuşiţi..." (*Cuvinte vii*) [36]. Înduioşările melancolice sunt fulgerător parodiate prin argumentări sortite să le facă disperat-ridicole:

„Măi surdule, n-auzi? glumeaţă-mi striga ea,
Femeia mea, femeia mea, femeia mea.
. . . . . .
Ea plânge şi nu plânge deloc frumos.
Jos, cortina! Jos, cortina! Jos!"

*(Spleen)* [37]

[36] H. Bonciu, *Lada cu năluci, ed. cit.*, p. 5.
[37] *Ibidem*, p. 115.

„În peştera tainelor mele de veci,
Cu umede ziduri şi lespede reci,
Cu bezna cuprinsă de geamăt de moarte,
Şi-aşa mai departe, şi-aşa mai departe,
Un şarpe-n spirală cu ochii frumoşi,
Cu limba crăpată şi dinţi veninoşi,
Abia se târăşte prin umeda cuşcă
Şi muşcă, şi muşcă, şi muşcă..."

*(Din flaşnetă)* [38]

Punctul cel mai înalt al acestei disperări reci, H. Bonciu îl atinge în *Sonetele lui Sigismund Absurdul*, din volumul *Brom*. „Destructivismul" expresionist se aplică aici asupra lirismului însuşi, sfărâmându-i structurile logice. Totul devine o enormă bufonerie tragică, peste care se proiectează mari umbre înfricoşătoare:

„Uhù, uhù, flutur pelerina,
Curge funinginea din nourul gros,
Fals discută Sigismund lângă Josefina
Şi se lasă galbenă ora până jos.

Pe pământ alunecă o paloare roză,
Adieri ajunse dinspre Durostor,
Lungi interminenţe scapătă scleroză,
Timpul stă cu arma la picior."

*(Gongul cel pedestru)* [39]

„...Lenora, scoate crengile din dormitor,
Şi ştreangul scoate-l, şi cârligul din tavan.
Bine, zise Sigismund, să zăbovim un an,
Poate că prind galben mult şi iar încep să zbor.

Galbenul, mai zise el, cu umed de ciupercă,
S-a spălăcit ca ugerul, ca lutul şi ca luna.
I-am răspuns că sângele se scurge din balercă
Două câte două picături, una câte una..."

*(Preludiu)* [40]

[38] H. Bonciu, *Lada cu năluci*, p. 123.
[39] H. Bonciu, *Brom*, p. 27.
[40] *Ibidem*, p. 73.

„...Ce tot clămpănești din plisc, Lenora,
Visele cu muzică trec prin alambic,
Și se scurg prin negură, pe unde curge ora,
Ala-bala, tic-tac, pic-pic..."

*(Adio)* [41]

Aceste sonete bizare hrănesc și un soi de mitologie absurdă, infantilă și terifiantă; personaje fără nici o identitate precisă, dar invocate frecvent în chip familiar: Sigismund, Lenora, Josefina; obiecte învestite cu o viață stranie: gongul „pedestru" și „ambulant"; culori obsedante: „galbenul" – survin mereu. Ceva din spiritul lui Christian Morgenstern, ale cărui *Galgenlieder* l-au făcut multă vreme pe H. Bonciu, după cum mărturisește, să nu mai cuteze a-și tipări cuvântul scris, pătrunde aici [42]. Dar spiritul ludic terorist e împins la o neliniște existențială; ilogismul generalizat devine un joc anihilant al necunoscutului cu viața omenească; totul se preface într-o fișă clinică a deznădejdii pe care paiațeriile caută să o ascundă; prin expresionism, H. Bonciu presimte, ca Jacob von Hoddis, literatura viitoare a absurdului.

[41] H. Bonciu, *Brom*, p. 75.
[42] *Idem*, *Bagaj, ed. cit.*, p. 131.

*ALTE INCIDENȚE*

Am făcut până aici un inventar, fatal, cam fastidios, conduşi însă de o idee: să arătăm că expresionismul n-a rămas numai o simplă curiozitate pentru literatura română şi că o serie de producţii însemnate ale acesteia poartă marca lui. Grija noastră a fost să nu ieşim deocamdată din câmpul unor contacte care au existat efectiv şi se pot dovedi prin fapte istorico-literare; de aceea ne-am menţinut exclusiv în cadrul câtorva cercuri scriitoriceşti şi artistice, intrate vizibil, cum spune Soergel, „im Banne des Expressionismus"*.

La *Gândirea*, la *Contimporanul* sau printre „oamenii de teatru", influenţele curentului – am văzut – s-au putut exercita, graţie ambianţei spirituale propice chiar şi asupra unor autori care n-au cunoscut nemijlocit literatura germană a vremii. O dată demonstraţia făcută, cerem îngăduinţa să ne hazardăm acum şi pe terenul unor consideraţii mai libere. N-au existat, oare, ecouri ale expresionismului şi în afara acestor cercuri? N-a produs literatura română şi spontan opere care să fie stilistic înrudite cu expresionismul şi să prezinte structuri artistice catalogabile sub semnul lui? N-au ajuns la expresionism şi anumiţi creatori în chip autonom prin căutările lor? Primul caz, care merită să fie luat în discuţie, este cel al lui G. Bacovia. Oscar Walter Cisek a invocat, încă din 1922, vorbind de Trakl, numele poetului român. La amândoi ne întâmpină acelaşi univers: „tristeţea vieţii de soldat, ceaţa, frunzele căzute, oraşele provinciale, agonia toamnei, precum şi veşnica favorizare a câtorva culori"; „pe când Bacovia iubeşte fanatic «violetul», Georg Trakl nu se poate despărţi de culoarea albastră şi brună". La poetul român al dezamăgirii s-aud gorniştii în „fund de cazarmă", iar Trakl spune: „Singuratic un soldat îşi cântă melodia tristă..."; răsfoind *Die Dichtungen von Georg Trakl* (Kurt Wolff Verlag) sau *Plumb*, de Bacovia, întâlnim mereu impresii asemuitoare acestora:

* „sub vraja expresionismului."

„Singur, singur, singur
Într-un han departe..." [1]

Dar Bacovia a fost unul dintre reprezentanţii principali ai simbolismului românesc şi versurile pe care le va cuprinde volumul său *Plumb* (1916) fuseseră scrise toate până în anul 1900. Poetul se referă mereu la Poe, la Verlaine şi Rollinat. Dacă şi pe Trakl l-au influenţat simboliştii francezi, şi în special Rimbaud, e apreciabilă şi distanţa care îl separă de ei. Apoi, o adevărată înrudire literară nu rezidă în eventuale motive poetice comune, chiar atunci când ele converg către crearea unei atmosfere sufleteşti asemănătoare; ceva mai adânc trebuie să intervină, privind însăşi structura lirismului. Apropierea, pe care o făcuse Oscar Walter Cisek, a apărut la prima vedere forţată şi n-a fost acceptată de critici. Curios însă, alt traducător al lui Trakl, Petre Stoica, avea să o reia peste câteva decenii, fără să ştie că mai fusese schiţată anterior [2]. Ulterior, într-o monografie consacrată lui Bacovia [3], ideea revine, sprijinită acum de un întreg eşafodaj teoretic. Poetul român – susţine Mihail Petroveanu –, „rămânând dependent de simbolişti prin limbaj şi prin conştiinţa eului, se desparte net de ei... Nu cristalizarea, ci disoluţia eului, o dată cu aceea a universului, alcătuieşte substanţa poeziei sale, obsesia, focarul spaimelor ce-l devoră şi împotriva cărora se încordează cu succes alternativ. Poziţia e trakliană, expresionistă" [4]. Criticul aduce o serie de argumente în favoarea tezei sale. Să ne oprim puţin asupra celor mai solide. „La Bacovia – atrage atenţia Mihail Petroveanu – culoarea se detaşează de obiectul pe care în principiu îl califică, figurând [...] nişte însuşiri complet independente de suportul material" („Verde crud, verde crud"; „e albul aprins, de sânge-nchegat";

[1] O.W. Cisek, Georg Trakl, *Cugetul românesc*, 1, nr. 6, sept. 1922. Această apropiere i-o semnalează şi lui Ludwig von Ficker într-o scrisoare din 12 nov. 1925: „Hier in Rumänien ist Trakl ziemlich bekannt geworden; vielleicht weil es auch einen rumänischen Dichter gibt, mit dem er innerlich verwandt erscheint. Dieser heisst Bacovia..."; după Walter Methlagl, *„Der Klingsor" und „Der Brenner"*, *Südostdeutsche Semesterblätter, ed. cit.*

[2] Georg Trakl, *59 poeme*, traducere, prefaţă şi note de P. Stoica, col. „Poesis", E.P.L.U., Buc., 1967.

[3] Mihail Petroveanu, *George Bacovia*, E.P.L., Buc., 1969.

[4] *Ibidem*, p. 322.

„fâlfâie pe lume violetul") [5]. Ne aflăm aici în faţa acelei „Einblendungstechnik" semnalată de Hugo Friederich ca proprie imagisticii poetice moderne [6]. Culorile lui Bacovia încetează de a fi atribute ale lucrurilor şi ajung pure efecte obsesive. „Nu peisajul – atâta cât rămâne din el – determină starea subiectului, ci acesta îl contaminează, impunând el obiectului propria sa condiţie" [7]. Culorile tind să se „hipostazieze", stârnesc asociaţii relativ independente de sursa iniţială care le-a provocat:

„Acum stă parcul devastat, fatal,
Mâncat de cancer şi ftizie,
Pătat de roşu – carne vie –
Acum se-nşiră scene de spital.

Acum cad foi de sânge-n parcul gol,
Pe albe statui femenine;
Pe alb model de forme fine
Acum se-nşiră scene de viol."

*(În parc)* [8]

sau :

„Carbonizate flori, noian de negru...
Sicrie negre, arse, de metal.
Veşminte funerare de mangal –
Negru profund, noian de negru"

*(Negru)* [9]

Bacovia urmăreşte conştient să exprime cu mijloace cromatice, nu calitatea lucrurilor, ci stări de spirit. „Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare – declară el. Acum în urmă, m-a obsedat galbenul, culoarea deznădejdii. De aceea ultimul volum poartă titlul *Scântei galbene*. Roşul e sângele, e viaţa zgomotoasă" [10]. În tendinţa de a da culorilor o atare funcţiune, Walter Sokel vede manifestându-se

[5] Mihail Petroveanu, *George Bacovia*, E.P.L., Buc., 1969, p. 249-250.
[6] *Ibidem*, p. 251.
[7] *Ibidem*, p. 253.
[8] *Ibidem*, p. 252.
[9] *Ibidem*, p. 254.
[10] G. Bacovia, *Interviu* acordat lui I. Valerian, *Viaţa literară*, IV, 107, 1929.

principiul fundamental al artei expresioniste. Van Gogh l-a formulat foarte limpede scriind: „În loc să caut o redare exactă a ceea ce am înaintea ochilor, eu utilizez culorile absolut după plac spre a mă face mai bine înțeles". Tablourile expresioniștilor își iau libertatea să înfățișeze chipuri galbene ca flacăra sau roșii ca sângele, oameni cu păr portocaliu, căprioare albastre. Ținta pictorului nu e să ne îndrepte atenția spre lucrurile din jurul nostru. Culorile au rolul nu atât să „descrie" obiectele, cât să „exprime" ceva. Raporturile tradiționale din arta plastică sunt răsturnate: „Statt dass die Farbe dem Körper, die Eigenschaft der Substanz anhaftete – spune Sokel – finden wir, dass der Körper der Farbe zugefügt ist, die Substanz eine Funktion der Eigenschaft oder richtiger des Gefühls wird. Schliesslich sind auf Kandinskys, gegenstandslosen Bildern die Körper völlig verschwunden und nur ihre ästhetischen Attribute, die Farben, übriggeblieben. Das Bild hat aufgehört, eine Darstelung der Welt zu sein, und ist zur reinen Komposition expressiver Worte geworden"* [11]. Culorile se transformă astfel în metafore ale existenței.

După Sokel, tocmai acest principiu face și din Trakl un expresionist. Însușirile obiectelor apar la autorul lui *Sebastian im Traum* eliberate de suportul lor material și învestite cu o funcție pur metaforică în ordine existențială. Ceea ce a realizat Kandinsky în pictură, compoziții expresive de linii și culori, a creat Trakl – subliniază Sokel – în poezie, compoziții curate de metafore [12]. O astfel de tendință se lasă percepută și la Bacovia. Când el scrie:

„Amurg de toamnă violet...
Doi plopi în fund apar în siluete
– Apostoli în odăjdii violete –
Orașul tot e violet..." [13],

* „Culoarea, în loc să atașeze corpului proprietatea substanței descoperim că, dimpotrivă, corpul este adăugat culorii, că substanța devine o funcțiune a proprietății, sau, mai exact, a sensibilității. Ca urmare, din tablourile nonfigurative ale lui Kandinsky, corpurile au dispărut și au rămas numai atributele lor, culorile. Tabloul a încetat să mai fie o reprezentare a lumii și a devenit o pură compoziție de valori expresive".

[11] W. Sokel, *Der literarische Expressionismus, op. cit., ed. cit.*, p. 67-68.

[12] *Ibidem*, p. 68.

[13] G. Bacovia, *Amurg violet, Arta*, I, nr. 16, 1904; *Plumb*, Ed. „Flacăra", Buc., 1916; *Plumb* (versuri și proză), „B.P.T.", E.P.L., Buc., 1965, p. 24. Trimiterile se fac la această ediție.

Culoarea s-a autonomizat și a devenit, fără îndoială, dintr-o proprietate a lucrurilor existente, o metaforă care vrea să obiectiveze o stare de spirit subiectivă. Dar Bacovia rămâne la stadiul impresionist al unui Monet sau cel mult atinge câteodată o intensitate obsesivă fauvistă. În chiar poezia citată, strofa următoare cuprinde versul: „Mulțimea toată *pare* violetă" [14] (s.n.). Așadar, realitatea obiectivă continuă să existe; aspectul ei insolit e dat ca un strict efect care are o motivare psihică subiectivă. Poetul ține să precizeze caracterul halucinatoriu al reprezentărilor sale, ca în cunoscuta *Lacustră*. Regresiunea geologică rămâne o „impresie" provocată de cauze care au o „explicație" naturală:

„*De-atâtea nopți aud plouând,*
Aud materia plângând...
*Sunt singur, și mă duce-un gând*
Spre locuințele lacustre.

Și *parcă* dorm pe scânduri ude..." [15] (s.n.).

Că lucrurile stau așa e nevoit să o recunoască și Mihail Petroveanu, deși insistă asupra caracterului „vizionar" al liricii bacoviene. „De câte ori – scrie criticul – poetul nu-și exprimă el însuși îndoiala cu privire la obiectivitatea mărturiei, a imaginii sale despre lume, definindu-se drept un caz singular, un bolnav, un delirant sau «bizar, singuratic, nebun!»" [16]. Dar la Trakl, tocmai ridicarea acestei subiectivități la valoarea de singură realitate esențială e expresionistă. Fluxul lui de metafore prezintă o structură analoagă visului; e un act permanent de „mascare" a trăirilor individuale, foarte singulare adeseori, dar care se impersonalizează și se reduc la condițiile umane existențiale prin abstractizare, căpătând o expresie obiectivă. Sokel amintește că Trakl, atunci când și-a prelucrat poeziile din tinerețe, a săvârșit o operație revelatoare pentru natura artei lui. El a căutat să dea peste tot „eului" liric măști „metaforice", numindu-se „der Fremdling", „ein

[14] G. Bacovia, *Amurg violet*, *Arta*, I, nr. 16, 1904; *Plumb*, Ed. „Flacăra", Buc., 1916; *Plumb* (versuri și proză), „B.P.T.", E.P.L., Buc., 1965, p. 24. Trimiterile se fac la această ediție.
[15] *Ibidem*, p. 13.
[16] M. Petroveanu, *op. cit.*, p. 220.

Verwestes", „ein Erstorbenes", „der Mörder" („străinul"; „un putrezit", „un defunct"; „ucigașul"); propoziția „ich trat aus der Haus" („eu ieșii din casă") a schimbat-o în „ein Totes verliess das zerfallene Haus" („ceva mort părăsi casa ruinată"). Trakl procedează tocmai ca Franz Kafka, atunci când transformă visurile secrete ale lui Gregor Samsa într-un destin real. Metafora reușește în asemenea cazuri să obiectiveze conținuturi lăuntrice singulare, fără a le păgubi subiectivitatea, ci dimpotrivă, adâncind-o și clarificând-o. Această calitate – conchide Sokel – definește pe marii artiști expresioniști (Kafka, Heym, Trakl), care cultivă nu „la parole essentielle", ci „imaginea esențială", înrudindu-se astfel mai mult cu Rimbaud, cu un Chirico, cu suprarealiștii, decât cu Mallarmé, Valéry, T.S. Eliot sau Joyce. (Benn constituie singura excepție și abia în opera sa târzie) [17].

Imagistica lui Bacovia – recunoaște și Mihail Petroveanu – nu e propriu-zis „vizionară"; natura aceasta ar dobândi-o în chip „paradoxal" prin „hiperrealismul" ei. „O lume în care unica alternanță climatică e posibilă între toamnă și iarnă, în care «plouă și ninge / și ninge; și plouă», în care spațiul îngust al ulițelor sau al orașului provincial devine prin invarianță decorul unei cetăți sufocante, iar timpul se reduce la un prezent etern – scrie criticul – se îndepărtează până la contrast de imaginea cotidiană inspiratoare. Altfel spus, realismul bacovian își pierde tocmai virtutea realistă, datorită caracterului său obsesiv" [18]. E adevărat, dar prefacerea imaginilor în „traumähnliche Metaphern", trakliene sau kafkiene, nu are loc. Orice plan referențial transcendent, care să le facă posibilă existența, lipsește din universul poetic al lui Bacovia – cum iarăși recunoaște Mihail Petroveanu. Îndepărtarea de real se produce aici prin „atmosferizare" și strictă sugestie simbolistă sau impresionistă. Bacovia seamănă cu Trakl sub aceste aspecte, pe care avea să le păstreze o vreme și lirica poetului austriac, până a-și forja un limbaj nou, într-adevăr expresionist. Apoi orice analogie structurală dispare; cei doi poeți nu mai au, stilistic, nimic comun.

Ar mai fi de luat în discuție și sentimentul agonic care străbate versurile bacoviene. Nici acesta nu e însă expresionist. Destrămarea

[17] W. Sokel, *Der literarische Expressionismus, op. cit.*, p. 69.
[18] M. Petroveanu, *op. cit.*, p. 220.

trăită de eul liric al lui Bacovia apare ca rezultatul unor cauze identificabile, sociale sau psihice, nevrotice. Ea nu e „misterioasă", „obscură", ca la expresionişti. Pe poet nu-l urmăreşte presimţirea unor „duhuri" ascunse, care-şi exercită forţa lor distructivă asupra sa şi a lumii; aceasta nu i se înfăţişează „demonizată", ca lui Trakl. Agonia universului bacovian e o „lichefiere" lentă, „necatastrofică"; un lung final, simplu destin al materiei perisabile – şi versurile poetului nu au ambiţia să fie altceva decât „plânsul" ei. Orice „dinamism" expresionist e principial exclus de aici. Există un mister prin care arta aceasta izbuteşte adesea să străpungă estetica simbolistă şi impresionistă şi să-şi găsească o formulă absolut proprie extrem de modernă. El e încercuit foarte strâns de multe dintre disociaţiile fine ale lui Mihail Petroveanu, dar ipoteza că Bacovia ar fi practicat cu anticipaţie un expresionism sui-generis rezistă greu examenului critic.

Nici cu Mihail Săulescu nu cred că lucrurile stau altfel [19]. Simbolist „verhaerenian", e adevărat că el trăieşte fascinaţia energiilor anonime şi tinde să se identifice cu un „suflet" al mulţimilor. De asemenea, prin Maeterlinck, capătă gust pentru misterul firii şi se arată dispus să mediteze la repetiţia destinelor omeneşti. Pe Săulescu îl obsedează „acul grav ce coase / Bucată cu bucată risipirea de petice din sufletul cel mare" [20]. Poetul are adesea sentimentul multiplicării fiinţei sale şi spune: „Parc-am trăit, eu unul în zeci de mii de inşi!" [21]; vorbeşte mereu de „ei, toţi necunoscuţii, anonimii..." [22]; trăieşte un puternic dor unanimist: „O! să te simţi alături de drumul lumii-ntregi! / Să simţi că eşti o parte şi tu din univers!" [23]. Dar toate acestea rămân în lirica lui la o treaptă strict declarativă; reprezentările simboliste (insul solitar, de o parte, şi mulţimea, de alta) continuă să-i stăpânească imagistica. Îndemnurile la confundarea cu sufletul plural al „oraşelor tentaculare", Săulescu şi le face într-o invariabilă stare de anxioasă singurătate: „mergeam tăcut, pe strada tăcută

[19] Şt. Aug. Doinaş, *Atitudini expresioniste în poezia românească*, „Secolul XX", nr. cit.

[20] *Idem, Cei singuri, Viaţa*, Buc., 1916. *Opere* (ediţie îngrijită de Eugen Jebeleanu), Ed. F.R., Buc., 1947. p. 214.

[21] *Idem, Nevroză, Ibidem*, p. 327.

[22] *Idem, Anonimii, Ibidem*, p. 336.

[23] *Idem, Lumile, Ibidem*, p. 263.

de-nnoptare..."; „eu, amărât de mine; eu săturat de tot..." [24]; „pe strada asta tristă, pustie, solitară, / Atâta vreme este de când tot merg mereu..." [25]; „eu singur în mijlocul acestui val de mare..." [26]; „Ce tristă era noaptea în care m-am oprit / La poarta ne-nțeleasă pe unde am trecut... / Cui i-am vorbit în noapte și cine a tăcut?" [27]. Fiorul metafizic nu are nici el nimic demonic, e de ordin strict reflexiv și capătă totdeauna o formă expozitivă, discursivă. Pe urmă, Săulescu continuă să se complacă în vagul simbolist. Reprezentările lui sunt fluide, nu capătă nicăieri pregnanța viziunilor expresioniste. Chiar în tablourile vieții colcăitoare citadine lipsește orice distorsiune a liniilor sau răsucire convulsivă, stihială. Sugestia sufletului anonim se face prin strictă acumulare aritmetică: „...Și-n negură, departe / Mașinile vuiau amețitor; / Iar ei mergeau spre ele / Chemați de țipetele lor... // Mașinile în negură, departe, / Păreau câte-un Moloch mai tare, / Care-aștepta, și-n așteptare – / Pe fiecare clipă mai flămând / Țipa, să i s-aducă mai curând / Nevinovata jertfă / De suflete și trupuri chinuite, / În creuzetele, în care / Fierb veșnic forme noi și forțe viitoare..." [28]. Afară de anonimizarea personajelor: Bolnavul, Femeia, Bătrâna, Paznicul, *Săptămâna luminată* n-are, la rândul ei, nimic comun cu teatrul expresionist și e mai degrabă o dramă „maeterlinckiană", tratată în manieră realistă [29]. Săulescu ilustrează o tendință de deschidere a liricii simboliste românești către altceva, însă doar atât.

Mai curând vădește trăsături expresioniste o parte a operei lui Tudor Arghezi. Și formația sa literară a fost simbolistă; Arghezi pleacă, e adevărat, de la Baudelaire; natură însă cu adevărat „adamică", el înțelege să experimenteze pe cont propriu toate virtualitățile liricii moderne; de aceea, revoluționând poezia românească, arta lui nu rămâne niciodată la o singură formulă, ci, proteică, ne surprinde mereu prin alte fețe. Ar fi greșit, prin urmare, să-l etichetăm pe Arghezi în orice fel; unele, însă, dintre variatele aspecte sub care

[24] Șt. Aug. Doinaș, *Capitala, Ibidem*, p. 313.
[25] *Idem, Pe strada asta tristă, Ibidem*, p. 375.
[26] *Idem, Ruit Hora, Ibidem*, p. 383.
[27] *Idem, Pașii, Ibidem*, p. 397.
[28] *Idem, Orașul, Ibidem*, p. 303.
[29] *Idem, Săptămâna luminată*, dramă într-un act, *Noua revistă română*, n-rele 23 și 24, 1913; reprodusă în *Opere, ed cit.*, p. 489-526.

geniul lui poetic s-a manifestat pot fi catalogate fără nici o exagerare ca expresioniste. Caracterul „vizionar" al liricii argheziene e de domeniul evidenţei; poetul posedă un sistem ocular „poliedric", ca al muştei, spune Şerban Cioculescu [30]; foarte adesea, o „fantezie dictatorială", în sensul pe care i-l dă noţiunii Hugo Friederich [31], substituie realităţii peisaje strict interioare; lumea apare deformată violent de un eu poetic tiranic. Astfel de reprezentări cuprind chiar şi versurile pe care Arghezi le-a scris sigur înaintea primului război mondial:

„...Din negură fulgerul sare.
L-astupă un munte ce trece
Şi-apoi se despică în zece.
Pe culmi zboară spume şi valuri de sare,
Cu monştrii de mână aleargă zmintite
Femeile slute, cu muget de vite,
Sub biciul de haos ce şerpuie-n zare,
Mânat de gigantul Satan gol, călare.
Mari ţeste s-azvârlă din umăr.
De streaşini atârnă martiri fără număr.
Statui se răstoarnă în holde de fum.
Se clatină cerul în drum
Şi frigul străpunge golanii
Şi bântuie ploaia castanii
Şi sufletul geme muşcat de trecut,
Ca fiara, de-o fiară cu pas cunoscut..."

*(Prigoana)* [32]

„...Pământul e-o moară deşartă
Cu larve cerşind adăpost,
Mişcându-se-n pulbere moartă,
Ce-n haos mereu se deşartă:

[30] Şerban Cioculescu, *Aspecte epice contemporane*, R.F.R., II, , nr. 8, 1935.

[31] Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*; Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1956.

[32] T. Arghezi, *Cuvinte potrivite*, Ed. C.N., Buc., 1927; *Versuri*, E.S.P.L.A., Buc., 1959, p. 32. Trimiterile de versuri se fac la această ediţie.

Țărâna visării ce-a fost."

*(Cenușa visărilor)* [33]

„...Strivişi în şapte zile ce-i zămislit în şapte.
Nu mai adie vântul în parcuri, parfumat,
De ţâţele femeii, rămase fără lapte,
Prunci orbi şi muţi, schelete şi sluţi ai spânzurat.
Albinele din bozii aduc la stup otravă,
Izvoarele-năcrite-s şi strugurii scămoşi.
Ca să-ţi ajungă ploaia, pune-n văzduh zăbavă
Şi norii,-n cheagul verii, curg vineţi şi băloşi.
Nici o vioară nu mai pricepe să mai sune,
Chiar stelele sfinţite şi pure, la-nceput,
Au putrezit în balta visărilor străbune
Şi zările, mâncate de mucegaiuri, put."

*(Triumful)* [34]

În volumul *Cuvinte potrivite* (1927), multe dintre aceste proiecţii copleşitoare de conţinuturi sufleteşti asupra datelor realităţii obiective compun mari metafore existenţiale: un „Heruvim bolnav" simte încolţindu-i pe trupul alb „o bulbă pământească" [35]; în „fundul lumii" bate „cineva"; universul domestic a putrezit, inclusiv cheia de la poartă; Christ fuge „de pe cruce" şi-i cere poetului să-l ascundă [36]; „pământul antic" – s-a „civilizat"; „Apolo-i profesor de mandolină, / Pan lecţii dă, de limbile moderne, // Hercule-i petrolist dactilograf / Şi Joe însuşi farmacist de treabă... // Pavel din Tars e-acum zaraf sărac / Şi Crisostom băiat de prăvălie, / Iar sfântul Duh, închis în colivie, / Făcutu-s-a pui mic de pitpalac..." [37]. Nemărginitul, cosmicul, sacrul năvălesc mereu în ceea ce spune poetul. La Arghezi – notează G. Călinescu – „o dată deschisă o uşă, zece porţi se dau la o parte zgomotos şi simultan peste ameţitoare perspective" [38]. Nostalgia

[33] T. Arghezi, *Cuvinte potrivite*, Ed. C.N., Buc., 1927; *Versuri*, E.S.P.L.A., Buc., 1959, p. 32.
[34] *Ibidem*, p. 90, 91.
[35] *Heruvim bolnav, Ibidem*, p. 44.
[36] *Duhovnicească, Ibidem*, p. 108-109.
[37] *Evoluţii, Ibidem*, p. 62-63.
[38] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent, ed. cit.*, p. 725.

Marelui Tot, trăită de o umanitate pipernicită prin ruperea ei de izvorul primar al existenţei, ţâşneşte din poemul *Închinăciune*:

„Viaţă de foc! ce faci în vatra noastră?
Te-năbuşe chibritul şi te sting
Hârtiile aruncate în flacăra-ţi albastră..." [39]

Convulsia torturantă a eului creator stăpâneşte o parte a liricii argheziene. Poetul s-a definit singur ca suflet muncit de apringe solicitări antagonice:

„M-am zămislit ca-n basme cu şapte frunţi şi şapte
Grumazi şi şapte ţeste.
Cu-o frunte dau în soare, cu celelalte-n noapte
Şi fiecare este
Şi nu este.

Sunt înger, sunt şi diavol şi fiară şi-alte-asemeni
Şi mă frământ în sine-mi ca taurii-n belciug,
Ce se lovesc în coarne cu scânteieri de cremeni,
Siliţi să are stânca la jug.
Am ochi ce bat alene ca apa.
Am lacrimile milei şi mângâierea moale.
Un fulger negru îmi sângeră pleoapa.
Ia seama: bruta de fier va să se scoale."

*(Portret)* [40]

Pentru Mihai Ralea, Arghezi e un tip de artist a cărui uriaşă energie sufletească întrece cu mult posibilităţile exprimării imediate. Obstacolul acesta sileşte actul poetic să se săvârşească sub o formidabilă tensiune interioară. Eliberarea, obţinută prin „izbucnire", are un caracter exploziv. „Jenat şi enervat mereu de rezistenţa pe care i-o opune expresia, d. T. Arghezi se opinteşte o dată brusc, sfarmă toate lanţurile şi spune mai tare şi mai minunat decât oricine ceea ce are de spus" [41]. Recunoaştem aici uşor formula lirismului expresionist

[39] T. Arghezi, *Cuvinte potrivite, ed. cit.*, p. 93.
[40] *Ibidem*, p. 96.
[41] M. Ralea, *Perspective*, Ed. C.Şc., Buc., 1928, p. 20.

neretoric, substanțial, așa cum l-au practicat Heym sau Benn. Tensiunea aceasta teribilă o păstrează și *Psalmii* arghezieni, care nu sunt cântece de laudă a divinității, ci răsucire chinuitoare lăuntrică, luptă spasmodică între „credință" și „tăgadă":

„Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere
Și te pândesc în timp, ca pe vânat,
Să văd: ești șoimul meu cel căutat?
Să te ucid sau să-ngenunchi a cere." [42]

. . . . . .

„...Ispitele ușoare și blajine
N-au fost și nu sunt pentru mine.
În blidul meu, ca și în cugetare,
Deprins-am gustul otrăvit și tare.
Mă scald în gheață și mă culc pe stei,
Unde dă beznă, eu frământ scântei,
Unde-i tăcere scutur cătușa,
Dobor cu lanțurile ușa." [43]

. . . . . .

„Singuri, acum, în marea ta poveste,
Rămân cu tine să mă mai măsor,
Fără să vreau să ies biruitor.
Vreau să te pipăi și să urlu: «Este!»" [44]

Pe un artist al contrastelor violente, ca Arghezi, era de așteptat să-l atragă estetica baudelairiană a „urâtului". Principiul ei apare ridicat la rangul de artă poetică în *Cuvinte potrivite*, unde-și găsește următoarea formulare răspicată: „Din bube, mucegaiuri și noroi, / Iscat-am frumuseți și prețuri noi" *(Testament)* [45]. „Esteticii urâtului" Arghezi îi va da o aplicație și mai directă, ulterior, în *Flori de mucigai* (1931), trecând la explorarea nemijlocită a zonelor oprobriului social și moral; universul în care se mișcă aparține temniței, e populat de hoți, asasini, cerșetori și târfe. Compuse, multe, încă din 1918, aceste

[42] T. Arghezi, *Psalm*; *Cuvinte potrivite, ed. cit.*, p. 55.
[43] *Psalm, Ibidem*, p. 31.
[44] *Psalm, Ibidem*, p. 55.
[45] *Ibidem*, p. 20.

„stihuri fără an", „stihuri de groapă"[46], cum le numește autorul însuși, s-au născut neîndoios sub semnul *Florilor răului*, ceea ce mărturisește chiar titlul lor. Dar esteticii urâtului și expresioniștii i-au dat o extindere specială, iar stăruința pusă de poetul român în a evoca mizeriile cărnii omenești ne trimite nu o dată, prin cruzimea descripției, la tablourile *Morgăi* lui Gottfried Benn. Arghezi, sigur, le-a ignorat; unele dintre „florile de mucigai" au, însă, o viziune uluitor de asemănătoare cu ele. Iată o adevărată replică la *Kleine Aster** poate nu atât de profesional rece, totuși egală în elocvența dezastrului pe care-și propune să-l arate.

„În beciul cu morți, Ion e frumos.
Întins gol pe piatră, c-un fraged surâs.
Trei nopți șobolanii l-au ros
Și gura-i băloasă-i ca de sacâs.
. . . . . .
În ochii-i deschiși, o lumină,
A satului unde-i născut,
A câmpului unde iezii-a păscut,
A încremenit acolo străină.

Departe de vatră și prins de boieri.
Departe de jalea mămuchii,
Pe trupu-i cu pete și peri,
În cârduri sunt morți și păduchii."

*(Ion Ion)* [47]

Și iată altă replică, de astă dată mai fioroasă, la *Kreislauf***:

[46] *Flori de mucigai*, Ed. C.N., Buc., 1931; în *Versuri, ed. cit.*, p. 137.

* *Mică mărgărită.*

[47] *Ibidem*, p. 145-146. Iată, pentru comparație, și textul poeziei lui G. Benn: „Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf den Tisch gestemmt. / Irgendeiner hatte ihm eine dunkelhellila Aster / zwischen die Zähne geklemmt. / Als ich von der Brust aus / unter der Haut / mit einem langen Messer / Zunge und Gaumen herausschnitt, / muss ich sie angestossen haben, denn sie glitt / in das neben liegende Gehirn. / Ich packte sie ihm in die Brusthöhle / zwischen die Holzwolle, / als man zunähte. / Trinke dich satt in deiner Vase! / Ruhe sanft, / Kleine Aster!" (*Kleine Aster, Morgue*, 1912; *Gesammelte Werke, ed. cit.*).

** *Ciclu.*

„Az-noapte, cu luna şi plopii,
Opt bolnavi au dat ortul popii.

. . . . . .

Cu toţii-s în pieile goale,
Au bube cleioase pe şale,
Noroaie de sânge pe piept şi picioare
A morţii atroce şi grea impudoare
Dezvăluie cinic ce vor,
În viaţă, organele lor.

În colţ, un condei
Înseamnă cadavrul şi-al unei femei.
Bălaie, subţire, ea-şi ţine deschis
Pe lespede trupul, defunct paradis,
Pe când îşi arată gândul hâd
Paznicii vii, care râd."

*(Dimineaţa)* [48]

Ca şi Benn (*Die Krone des Schöpfung, das Schwein, der Mensch**) [49], Arghezi stăruie aici asupra degradării supreme la care mizeria cărnii condamnă umanitatea. Pe Petre Marin, osândit să ispăşească încă zece ani de închisoare, îl chinuie „strechea" [50]; „morţii" sunt număraţi cu bâtul, ca nişte obiecte [51]; Sfântului Hialmar, milogul, „o muscă-i suge lacrima din pleoapă" [52]. Ca şi la Benn, orice nădejde în mântuirea prin suferinţă e alungată. Aşa cum, în *Requiem*, amestecul haotic şi umilitor al organelor, pe care le primeşte căldarea din sala de disecţie, supun batjocurii mitul paulian al resurecţiei [53], în *Galere*, programul penitenciar repetă sub o formă

[48] *Flori de mucigai*, Ed. C.N., Buc., 1931; în *Versuri, ed. cit.*, p. 153-154. Iată şi textul poeziei lui Benn: „Der einsame Backzahn einer Dirne, / die unbekannt verstorben war, / trug eine Goldplombe. / Die übrigen waren wie auf stille verabredung ausgegangen. / Den schlug der Leichendiener sich heraus, / versetzte ihn und ging für tanzen. / Denn sagte er, / nur Erde solle zur Erde werden" (*Kreinlauf, Morgue*, 1912, *Gesammelte Werke, ed. cit.*).

* Încoronarea creaţiei, porcul, omul.

[49] G. Benn, *Der Arzt II, Ibidem...*

[50] T. Arghezi, *Streche, Flori de mucigai*, în *Versuri, ed. cit.*, p. 141-142.

[51] *Morţii, Ibidem*, p. 157.

[52] *Sfântul, Ibidem*, p. 162.

[53] G. Benn, *Requiem*, în *Morgue*, 1912, *Gesammelte Werke, ed. cit.*

caricaturală ceremonia Calvarului. E o „răstignire fără cruci și fără schele. / O Golgotă șească, fără altare" – spune Arghezi. Hoții par să se roage, dar gestul se dovedește silnic, fiindcă „ciocanul, cătușa și pila" le-au unit palmele [54]. Pe lumea cealaltă îi așteaptă altă instanță penală: „Și băgați / De seamă, să nu vă-ncurcați" – le atrage atenția poetul. „Căci mâine seară, poate chiar diseară, / Pe la aprinsul stelelor de ceară, / Mai treceți o dată / La judecată" *(Morții)* [55].

O potențare expresionistă a imaginii cunoaște însă mai cu seamă proza lui Arghezi. Numită impropriu astfel, pentru că tot poezie curată a grotescului este, ea dă o dezvoltare eshatologică „esteticii urâtului". În *Icoane de lemn* (1930), *Poarta neagră* (1930) și *Tablete din Țara de Kuty* (1934), obsesia unui complot infernal împotriva Creației stăpânește geniul vizionar al artistului.

Spectacolul derizoriu al patimilor sociale, politice și carnale, pe care îl prezintă romanul *Cimitirul Buna-Vestire* (1936), capătă la sfârșit o înfățișare apocaliptică. Aceste pagini, ca și atâtea altele ale nenumăratelor „bilete de papagal" argheziene, vizează nemijlocit realitățile vieții cotidiene din România burghezo-moșierească; dar imaginea corupției și decăderii generale denunță o prezență activă a răului în lume, o operă distructivă, crescândă, copleșitoare și furibundă, pe care el o exercită cu agresivitate diabolică. Reprezentările fostului călugăr, hrănite de literatura patristică răsăriteană vin să dea o concretețe halucinantă unei asemenea viziuni a damnării universale. Arghezi face o adevărată catagrafie a abjecției care urmărește firea în toate planurile, vegetal, animal, social, cosmic. Poetul descoperă cu alarmare vaticinară o coaliție a nenumărate puteri obscure care, undeva la întuneric și umezeală, în viermuieli oribile și fermentații purulente, conspiră împotriva vieții. O unitate lemuriană, infernală, de lume „căzută", care parodiază simiesc creația, leagă făpturile, mediile, instituțiile și actele intrate în câmpul diatribei argheziene. Miniștrii, deputații, somitățile intelectuale, capii ierarhiei ecleziastice, magnații industriei și ai economiei, politicienii și demnitarii, deveniți obiectul ei, nu compun numai o tagmă socială detestabilă, ci aparțin unui regn inferior, însemnat cu stigmatele izbitoare ale degeneres-

[54] T. Arghezi, *Flori de mucigai*, în *Versuri, ed. cit.*, p. 142-143.
[55] *Ibidem*, p. 157.

cenţei. Sentimentul apocaliptic e trezit de distorsiunea fantastică şi monstruoasă a liniilor portretistice, în stare să evoce imediat, ca la Bosch, o natură drăcească. Fiinţele de care se ocupă în aceste pagini Arghezi au numai aparent chip omenesc. Alcătuirea lor intimă trage vizibil spre măgar, porc, şarpe, guzgan sau urangutan, atât de clar se citeşte în ea un instinct animalic dominant, corespunzător, sub raport simbolic, viciilor capitale, trufia, cupiditatea, luxura etc. Târâtoarele, de pildă, se dovedesc a fi făpturile adaptate cel mai bine ordinii sociale din jur. Ministrul şi-a început cariera politică servindu-i şefului de partid în fiecare dimineaţă, când acesta se trezea, cafeaua la pat [56]; milionarul a făcut avere trimiţându-şi soţia să trateze contractele de furnituri către stat în dormitorul cârmuitorilor diverselor departamente [57]; doctorul în teologie a obţinut acest înalt titlu administrând mai întâi băi igienice de picioare unui procuror ecleziastic influent [58]. La alţii lăcomia trădează aceeaşi apartenenţă subumană; „Marele Om de Stat" „bagă în maţul lui naţional tot ce vede, bea toate lăturile grase, soarbe haznalele". „Intestinul lui gros, activ ca o pompă", „a mânjit treizeci de ani de istorie" [59].

Întâlnim creaturi din actele cărora ţâşnesc dobitocia îngâmfată a măgarului, laşitatea guzganului, lubricitatea maimuţei. Nu avem aici de-a face cu o simplă şarjă caricaturală; aceste exemplare teratologice ies toate dintr-o viziune infernală; să rămâi lipit de sol, să te târăşti e un blestem al materiei inferior organizate. „Flacăra tinde la verticală, păsările au năzuit într-atât, încât s-au putut înălţa" – scrie poetul, precizând: „se târăsc gândacii şi viermii", iar viaţa lor „imperfectă", ţintuită pe orizontală, e „nocturnă şi ascunsă" [60].

În *Poarta neagră*, Arghezi vorbeşte chiar de „natura drăcească" a faunei pe care o compun „urechelniţa fugace şi febrilă pe sute de fire monstruoase", „gângăniile negre împleticite în articulaţii greoaie", „jigania lustruită", „făptura cenuşie cu pântecul alb a gândacului de umezeală", „broasca oloagă, cuibărită în piatră", „melcul imberb", „ploşniţa cu tărtiţa ardeiată de o putoare grasă"; „păduchele

[56] T. Arghezi, *Cimitirul Buna-Vestire*, Ed. „Alcalay", Buc., 1936, p. 46-48.
[57] *Ibidem*, p. 67-72.
[58] T. Arghezi, *Intendentul*, în *Icoane de lemn*, Ed. C.N., Buc., 1930, p. 21.
[59] T. Arghezi, *Cimitirul Buna-Vestire, ed. cit.*, p. 84.
[60] *Idem*, *O crimă, Bilete de papagal*, nr. 111, 1928.

unsuros", „burlescul purice", „şobolanul libidinos cu coada bolnavă", ş.a.m.d. Apropierea de aceste fiinţe presupune o intimitate ordurieră, pentru că se face prin „mustaţă tactilă, prin bube sau ventuze, prin bale şi zeamă" [61].

„Zmârcul" e, în plan simbolic, mediul genetic al unei astfel de stirpe lemuriene. El adăposteşte îngrămădirea oarbă, nediferenţiată, pe funduri, dospirea în noroaie grele, care paralizează orice zvâcnire spre cer. De urmele mocirlei natale, aceste vietăţi nu pot scăpa. Servieta elegantă a marelui misit politic „transportă de la o autoritate la alta *puroiul* din care se hrăneşte o clasă de peşti, de pezevenghi, de asasini virtuali". Personajul însuşi e numai „putregai" şi „gunoi", „totul aşezat grămadă", „frământat *ca un aluat de spurcăciuni variate*" şi plimbat într-o maşină luxoasă [62]. Parcurgând articolele ilustrului gazetar, cititorul vede „strălucirile de azur ale gândirii imitate în *mlaştini de untură*", prin care se bălăceşte „*broasca vânătă şi ostenită* a presei româneşti" (s.n.) [63].

Diferenţa între „domnul Intendent", instalat sus la arhiepiscopie, şi „viermele din canal" „e numai de treaptă" (s.n.) [64]. Impresia copleşitoare de damnare fără apel o stârneşte, în acest univers al „zmârcului", mai ales imaginea rutului infinit, pe care Arghezi îl urmăreşte rotindu-şi hora prin toate compartimentele existenţei. Patul devine aici scena principală a lumii. „O, Metropolă! – strigă poetul cu glasul ecleziastului. Ziua nimeni nu stă în casă şi noaptea nimeni nu-i în casa lui. Fiecare bărbat îndulceşte singurătatea voită a femeii prietenului său, şi femeile adunate în casele cu perdele groase slujesc ritualului tău pentru bani" [65]. Totul participă la o „neruşinată şi universală streche"; „Sodomă şi Gomoră", lumea aceasta e un „zmârc", în care „zeci de mii de broaşte zac încălecate" [66]. Arghezi imprimă obsesiilor sale o pregnanţă expresionistă foarte originală, lucrând cu reprezentările iadului din mitologia naivă a icoanelor populare româneşti, pictate pe lemn sau sticlă. Poetul e un Hieronymus Bosch

[61] T. Arghezi, *Gherla*, în *Poarta neagră*, Ed. C.N., Buc., 1930, p. 354-355.
[62] *Idem*, *Cimitirul Buna-Vestire*, *ed. cit.*, p. 67.
[63] *Idem*, *Gazetarul*, *Cronica*, nr. 10, 1915.
[64] *Idem*, *Intendentul*, în *Icoane de lemn*, *ed. cit.*, p. 17.
[65] *Idem*, *Preludiu*, în *Poarta neagră*, *ed. cit.*, p. 11.
[66] *Ibidem*, p. 13.

modern, cu ochiul minţii format la o astfel de şcoală tradiţională. Aceeaşi colcăire oribilă de făpturi infernale, care ies din ouă monstruoase, înmulţindu-se, aidoma speţelor inferioare, prin înnodări ale trupului în împerecheri pasagere şi puiri pe scară gigantică, stăpâneşte viziunile apocaliptice argheziene.

„Mănâncă porceşte, scumpa mea cetate, şi te împreună ca muştele şi gândacii din zbor sau între molozuri" [67] – notează, cu scârba eschiaştilor, fostul monah, contemplând spectacolul multiplicării astronomice a păcatului originar sub semnul rutului repetat fără oprire.

O demonizare expresionistă a imagisticii ia naştere şi din chipul extrem de original în care Arghezi face să apară grotescul lumii „zmârcului". Spre a-i descrie fauna detestabilă pornită să se lăţească peste tot, poetul apelează la cele mai eteroclite materiale şi le organizează după principiul absurdului. „Prezidenta" mişcării feministe din „Ţara de Kuty" are picioarele „sucite"; labele lor îşi revarsă grăsimea prin crăpăturile ghetelor, „ca icrele într-un pântec de crap culcat"; călcătura energicei sufragete e de „pelican"; glanda ei nazală, „erectilă", se revarsă printre sprâncene pe buzele zâmbitoare, „ca un lupus cu înmuguriri de conopidă". „Trupul prezidentei e umflat de la genunchi în sus"; „cactus diform", el poartă ca fruct, în creştet, „un dovleac lăţos" „cu pălărie" [68]. Funcţionarul de la registratura puşcăriei *(Poarta neagră)* e îmbrăcat într-o uniformă verzuie, „decolorată"; are obrazul „palid şi imobil" de „strigoi"; sub mustaţă îi atârnă, „curbă întotdeauna", macaroana moale a unei ţigări răsucite în degete stacojii"; privirea ipochimenului albăstreşte „nedesluşit" nişte ochi „învăluiţi în pleoape veştede, mari", „de flanelă obosită". „Picioarele lui, înfăşurate de spirala moletierei militare, sunt ca acele scoici lungi de piatră, în care pare să fi locuit odinioară nişte burghie, şi dau naştere închipuirii că sunt confecţionate deosebit cu strungul şi înşurubate în gaura piezişă a genunchiului" [69]. Nimic nu izbuteşte să capete o ţesătură organică în alcătuirea acestor făpturi. „Icre de crap", „cactus", „dovleac lăţos", „pelican", „conopidă", adunate lao-

[67] T. Arghezi, *Preludiu*, în *Poarta neagră, ed. cit.*, p. 12.

[68] *Idem*, *Prezidenta*, în *Tablete din Ţara de Kuty*, Ed. C.N., , Buc., 1933, p. 39.

[69] *Idem*, *Organizarea*, în *Poarta neagră, ed. cit.*, p. 73-74.

laltă, „macaroană", „strigoi", „flanelă obosită", „scoici", „burghie", iarăşi – ce împerechere mai absurdă se poate imagina? Demoniacă devine în asemenea produse subumane o strădanie fără succes de a imita Creaţia; natura infernală apare ca rodul unei maimuţăreli, o parodiere a operei divine, cu efectul căderii invariabile în neorganicitate, haos şi monstruos. Demoniacă e şi logica delirantă după care se înjgheabă aceste exemplare deficiente. Un principiu malefic iese la iveală acţionând cu o demenţă de mecanism orb, care, o dată pornit, nu mai cunoaşte oprire, amestecă regnurile şi substanţele, fără discernământ şi capătă o amploare cosmică. Materia însăşi se corupe, îşi alterează natura, suferă sub o asemenea furie distructivă transmutaţii abominabile, ca şi cum ar asculta de o alchimie negativă; carnea supurează, emite exalaţii de hoit, secretă urdori sordide, trece în noroi, mâzgă, flegmă, bale, puroi, scârnă, excrement. Nicăieri, ca în fantasticul laborator arghezian, flora putrescenţei universale n-a fost analizată mai amănunţit şi n-a primit nume mai variate şi mai exacte. Bineînţeles că toate aceste accente expresioniste nu cad decât pe o parte din opera poetului; în altele vin să ne vrăjească, dimpotrivă, gingăşia şi suavitatea; elementele contradictorii sunt complementare şi alcătuiesc o structură unică mult mai complexă a artei lui Arghezi, proprie, ireductibilă. Principiul de la care ea s-a reclamat mereu a fost o „iuţire", o „abreviere lapidară", un „ritm", ceva chemat „să umble prin fundul cuvintelor, să le reînsufleţească, să le croiască un destin", „să le stăpânească şi să le comande" [70]. Arghezi nu a agreat din capul locului „vagul" simbolist, i-a opus în repetate rânduri ideea de „cristalizare" geometrică, reclamând necontenit scrisului „concentrare" prin „reducţie" şi „sinteză"; textele de proză şi le-a intitulat semnificativ „tablete" sau „bilete". „Adesteori, în conductele de uzină şi rafinaj – explică el –, un tub de diametrul unui butoi trebuie să-şi sublimeze debitul printr-o derivaţie de ţeavă îngustă, presiunea şi lichidul sau vaporii, constrânşi să dea intensitate, rămânând ce sunt... Tehnica numeşte această schimbare de dimensiune prin gâtuire o «reducţiune», fără care cazanul locomotivei, dârdâitor, nu s-ar putea exprima la intrarea într-o gară şi la trecerea

[70] T. Arghezi, *Cum se scrie româneşte, Cugetul românesc*, I, nr. I, 1922.

unui pod sau a unei primejdii, prin şuier şi alarmă..."[71]. Distorsiunea, sincopa, schimbarea bruscă şi neaşteptată de direcţie, potenţarea ideii prin răsucirea convulsivă a frazei sunt proprii scrisului arghezian. Chiar dacă plăsmuitorul viziunilor groteşti din *Poarta neagră* sau *Cimitirul Buna-Vestire* a ajuns pe o cale cu totul independentă la descoperirea anumitor principii ale esteticii expresioniste, el a contribuit enorm spre a le deschide drum în literatura noastră datorită aplicării lor inspirate şi absolut originale.

Un rol de seamă în aceeaşi direcţie l-a avut şi Al. Philippide. Spre deosebire de Arghezi, el i-a cunoscut bine, din lecturi directe, ca şi Blaga, pe scriitorii germani moderni, în ciuda faptului că şi-a îndreptat simpatia principală către marii romantici Hölderlin şi Novalis[72]. Aceştia şi urmaşii lor l-au făcut să regăsească puternicul sentiment cosmic, de care s-a lăsat purtată mereu lirica românească, atingând, prin Eminescu, ameţitoare înălţimi. Cum observă G. Călinescu, Al. Philippide se pierde în grandioase visuri astrale. Prin versurile lui trec fumegoase elementele din care se încheagă lumile şi şuieră vântul imenselor hăuri cereşti. Dar obsesia „Marelui Tot" au avut-o – ştim – şi expresioniştii. Al. Philippide, împreună cu Arghezi, Blaga şi Ion Barbu, resuscită gustul poeziei româneşti pentru dimensiunea cosmică a vieţii. Nu atât factura, cât preocupările lor îngăduie versurilor din volumele *Aur sterp* (1922) şi, mai ales, *Stânci fulgerate* (1930) să înfăptuiască opera aceasta. „Patosul cosmic – ne făcea atenţi Blaga – e realizat de romantici în mare parte prin subiect, prin materie; expresioniştii îl realizează în afară de subiect, adică formal. Dinamismul elementar al unor câmpuri de varză de Van Gogh ni se comunica cu aceeaşi putere de sugestie ca şi mişcarea prin spaţii a cutărui erou romantic în luptă cu puteri supraomeneşti... Anecdoticul e înlocuit [...] prin linie, ritm, expresie"[73]. Poezia lui Al. Philippide îşi satisface gustul cosmicului mai mult cu mijloace romantice. Ea cântă pur şi simplu soarele, Calea Lactee, fulgerele,

[71] T. Arghezi, *Prefaţă, Bilete de papagal*, Ed. C. Şc., Buc., 1946, p. 3-4; v. şi observaţiile făcute în această direcţie de Şerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, Ed. F.R., Buc., 1946, p. 177-181 şi 203-205.

[72] *Poeme de Hölderlin, Novalis, Mörike, Rilke*, traduceri din limba germană, cu o introducere de Al. Philippide, Ed. F.R., Buc., 1940.

[73] L. Blaga, *Feţele unui veac, ed. cit.*, p. 91-92.

vântul, pietrele, noaptea, „mumele". Totuşi, o împingere spre stihial a imagisticii însăşi nu-i lipseşte şi tendinţa aceasta e expresionistă.

În poezia *Uzina*, tabloul explodează, lăsându-ne să percepem numai o clocotire demonică de energii elementare:

„...Fum, zgură, flăcări, fier, oţel, acizi,
Toate acestea-n aer se frământă
Cu vaiere de fiară şi trăsnet de bolizi:
Plămadă încropită ce-nspăimântă..." [74]

Ucenic vrăjitor, pradă stihiilor pe care le-a dezlănţuit, omul participă neputincios aici la o prăbuşire apocaliptică a Universului:

„Gând şi oţel, unul în altul scurmă
Şi iadul urlă – până când, grăbit,
Trâmbiţi de soare cresc la răsărit
Prevestirea unei judecăţi din urmă..." [75]

Viziuni asemănătoare îl urmăresc pe poet şi în *Ceasul greu*: „...oraşul ca o fiară / cu solzi de smoală şi aripi de fum" [76], sau în *Declamaţie*:

„Bisericile fără turle
Cu-nfăţişare de spital,
Bursele cu stâlpi de templu şi cu creştet de metal,
Temniţele-mprejmuite de castani.
Statuile-n muzee cu gesturile strâmbe,
Literaturile de drâmbe
Şi noaptea omenirei ce nu mai are ani..." [77]

În astfel de versuri, natura intimă a reprezentărilor, oricare ar fi „subiectul" lor, implică dimensiunea cosmică; imagistica dobândeşte acea simplificare şi potenţare dinamică a liniilor proprii stilului expresionist. Un exemplu şi mai elocvent e *Mocirla*, din care Al. Philippide face „rezumatul" zbaterii fără noimă a lumii citadine moderne:

[74] Al. Philippide, *Stânci fulgerate*, Ed. C.N., Buc., 1930, p. 97.
[75] *Ibidem*, p. 98.
[76] *Ibidem*, p. 53.
[77] *Ibidem*, p. 85.

„În zări oraşul urlă cu hohote viclene,
Cu oamenii pe uliţi roind de-a valma toţi,
În ţipete de trâmbiţi, în şuier de sirene,
În scâncete de clopot şi huruit de roţi..." [78]

Sacalele poartă produsul zilnic al acestei demenţe, ca să-l reverse pe câmp. Tabloul ne pune în faţă o viziune dantescă a mizeriei cosmice la care se reduce agitaţia umană:

„Vin pline. Pântecoase şi negre-ajung aproape.
Şi una după alta, oprite-acuma, par
Un lung şirag de bivoli veniţi să se adape
La balta care doarme în giulgiul ei solar.

O-ntreagă noapte lungă au colindat oraşul
Şi i-au cules prisosul, găleţi după găleţi;
Tot târgul putred doarme îngrămădit în ele,
Cu clopote şi trâmbiţi, sirene şi poeţi..." [79]

Chiar şi unele motive lirice expresioniste se ivesc schiţate fugar la Al. Philippide; contrastând cu demonia civilizaţiei tehnicizate, e evocată sacralitatea pe care şi-o păstrează „sălbăticia" naturii; sufletului i se cere să povestească „vremea cu clipe simple", „sihla cu fagi şi ferigi", „drumul pitit prin iarbă cu jderi la cotituri" *(Odă sihastră)* [80]; părăsirea oraşelor blestemate aduce o salutară eliberare de tirania spiritului („Plecăm. Azvârle-n gârlă mormanele de cărţi...") şi revenirea la autenticitatea primară („Ce bună va fi steaua păstorilor nomazi!") *(Declamaţie)* [81].

Viaţa adevărată are gust de „scoruşă", „pe care o mănânci putredă cu viermi dulci" *(Proclamaţie)* [82]. Umanitatea contemporană e victima celei mai groteşti dezordini cosmice; un vânt nebun a smuls capetele de pe trupuri şi le-a purtat vijelios prin văzduh; trăim acum, efectul dezastruos al acestui capriciu stihial:

[78] Al. Philippide, *Stânci fulgerate*, Ed. C.N., Buc., 1930, p. 65.
[79] *Ibidem*, p. 66.
[80] *Ibidem*, p. 69.
[81] *Ibidem*, p. 85.
[82] *Ibidem*, p. 23.

„Târându-şi zborul silnic de păsări ostenite,
Fâlfâitoare trudnic din urechi,
Capetele izgonite
Nu-şi mai găsiră trupurile vechi.
Şi-aşa se însoţiră din nou, la întâmplare,
Cu alte trupuri fără cap rătăcitoare..."

*(Cel din urmă om)* [83]

Parabola traduce în termenii ei deliberat schematizaţi motivul expresionist al divorţului dintre intelect şi instinct, spirit şi sentiment, act şi trăire, cuvânt şi fiinţă:

„Iată gura care râde
Altfel de cum ochii plâng...
Dar chiar gândul de sub frunte
Nu-i al gurii care râde,
Nici al ochilor ce plâng.
. . . . . .
Tot astfel nu-i nici glasul cel
Al gurii care l-a rostit;
Şi glasul a zburat şi el
Şi-n altă gură s-a adăpostit." [84]

Poetul nu omite să indice cu umor în ultimele versuri până şi lucrarea expresionistă care l-a inspirat, precizând că „...toate-acestea le expune clar «Der letzte Mensch», de Max Picard" [85].

Dar accentele expresioniste nu schimbă factura esenţialmente romantică a liricii lui Al. Philippide, ci contribuie doar la a o „modernizа" într-un fel. Motivarea psihologică a imaginilor de vis, foarte frecventă în volumul *Aur sterp* [86], dispare treptat aproape complet; realitatea însăşi e trăită ca o neîntreruptă succesiune de reprezentări onirice revelatoare; volumul *Visuri în vuietul vremii* (1939) ajunge să fie alcătuit practic din adevărate „viziuni" şi, în egală măsură, mari metafore existenţiale:

[83] Al. Philippide, *Stânci fulgerate*, Ed. C.N., Buc., 1930, p. 60.
[84] *Ibidem*.
[85] *Ibidem*, p. 61.
[86] Al. Philippide, *Aur sterp*, Ed. V.R., Iaşi, 1922.

„...Mergeam cu sufletu-nvelit în ceaţă
Pe străzile unui vechi oraş în care
Stau veacurile unul lângă altul.
Acolo printre miile de oameni
Am fost mai singur decât niciodată:
Un Robinson cu insula în suflet.
Şi totuşi eram omul cu-o sută de prieteni.

Vedeam amurgu-n geamuri de biserici
Şi stelele în ochii femeilor nocturne.
Prin pieţe largi de marmură lucioasă
Zăream vreun fir de veştedă mătasă
Din rochia ruptă a lunii.
Ploaia cădea întotdeauna neagră;
Şi vuietul de trenuri subterane
Îmi amintea de tunete uitate.
Amiaza zilelor dogorâtoare
Se prelingea cleioasă pe trotuare..."

*(Cântec din anii blestemaţi)* [87]

„Cosmicismul" leagă şi primele poezii ale lui Ion Barbu cu punctul de la care a pornit lirica expresionistă. Publicate curând după război în *Sburătorul*, *Umanitatea* şi *Cuvântul liber*, ele au numai o amăgitoare tăietură parnasiană. Substanţa lor intimă – va remarca E. Lovinescu – „nu era nici pur formală, ca cea a lui Heredia, nici îmbibată de recele pesimism al poeziei lui Lecomte de Lisle; sub forma geologică aproape se frământa un suflet înflăcărat, lavă incandescentă, care din nostalgia sferelor senine îşi aruncă prin spaţii tentacule lichide" [88].

Unde a găsit sugestiile acestui tip de lirism avea să o spună Ion Barbu singur: nu în Grecia „academică" şi „decorativă" a parnasienilor. „Helada, la care aderasem acum zece ani, – mărturisea el –, era Helada lui Nietzsche: elanul, cutreierând dinamic fiinţele şi ridicând extatic un cer platonician" [89]. Referitor tot la aceleaşi impulsuri, va

[87] Al. Philippide, *Visuri în vuietul vremii*, Ed. F.R., Buc., 1939, p. 97.
[88] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane (1900-1937)*, *ed. cit.*, p. 169-170.
[89] F. Aderca, *De vorbă cu Ion Barbu*, *Viaţa literară*, 15 oct. 1927; după Ion Barbu, *Pagini de proză*, ediţie alcătuită de Dinu Pillat, E.P.L., Buc., 1968, p. 45.

aminti şi alt nume invocat adesea de expresionişti: Dehmel. Ion Barbu îl socoteşte „poetul stării bachice prin excelenţă". La el, „elementele femele anulându-se în moarte, pentru ca pe deasupra dezastrului consimţit să galopeze Principiul Bărbat, călăreţul din *Mein Trinklied**" [90].

Asemeni expresioniştilor, în versurile sale de tinereţe, Ion Barbu cântă viforoase energii cosmice. Temele lui sunt „Lava", „Munţii", „Banchizele". Chinul mărginirii stăpâneşte aici întreaga fire. Lava poartă în fierberea ei subterană „presimţirea" unui „cer"; izbucnită la suprafaţă, tinde, prin arzătoare tentacule lichide, către „o altă lume" cu care vrea să se „împreune" [91]. În banchizele polare, la fel: „Sinteze transparente de străluciri avide / Zbucnesc din somnorosul noian originar" [92]. „Copacul" e văzut într-o violentă convulsie expresionistă de demonie stihială:

„Hipnotizat de-adânca şi limpedea lumină
A bolţilor senine deasupra lui, ar vrea
Să sfarăme zenitul, şi-nnebunit, să bea.
Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină." [93]

Ca în primele versuri ale lui Däubler, formele prozodice regulate rămân nedislocate de beţia elanului dionisiac. Dar în închisoarea metrilor ficşi şi a structurilor serbale granitice, abia prin efectul comprimării, zvârcolirile unui astfel de lirism frenetic capătă o intensitate fără pereche. Ion Barbu aduce în poezia românească mai mult ca oricine acea tensiune virilă pe care expresionismul a opus-o fluidităţii şi vagului simbolist. Iată-l proclamând o astfel de atitudine şi imprimându-i o teribilă vigoare expansivă:

„Vom merge spre fierbintea, frenetica viaţă,
Spre sânul ei puternic, cioplit în dur bazalt,
Uitat să fie visul şi zborul lui înalt,
Uitată plăsmuirea cu aripe de ceaţă!

* Cântecul meu de beţie.

[90] F. Aderca, *De vorbă cu Ion Barbu, Viaţa literară*, 15 oct. 1927; după Ion Barbu, *Pagini de proză*, ediţie alcătuită de Dinu Pillat, E.P.L., Buc., 1968, p. 48.

[91] Ion Barbu, *Lava, Sburătorul*, nr. 34, 1919.

[92] *Idem, Banchizele, Ibidem.*

[93] *Idem, Copacul, Ibidem.*

Vom coborî spre calda, impudica Cybelă,
Pe care flori de fildeş ori umed putregai
Îşi înfrăţesc de-a valma teluricul lor trai
Şi-i vom cuprinde coapsa fecundă, de femelă!"

*(Panteism)* [94]

Versul nu-şi refuză uneori nici tonul oracular, pe îl implică poetica expresionistă:

„V-o spun: Dăruitorul Beţiei e aproape!

. . . . . .

Un viu puhoi coboară colinele Heladei,
Un clocot peste care strident, străbătător,
Vibrează-nfricoşata chemare a Menadei.

El, El, aprinsă torţă al cărei scrum sunteţi,
În vinul desfătării, El vine să vă scalde,
În vinul viu şi tare al noii sale vieţi...
Mulţimi prinse-n vâltoarea efluviilor calde.

«O, voi înfiorate noroade, la pământ!
Zdrobiţi centura fiinţei, topiţi-vă cu glia,
Şi peste lutul umed şi trupul vostru frânt;
Enorm şi furtunatic să freamăte Orgia!»"

*(Dionisiacă)* [95]

Lui Felix Aderca i se păreau „expresioniste" şi poeziile pe care Ion Barbu le-a publicat mai târziu în *Contimporanul* şi au alcătuit ciclul *Uvedenrode* din volumul *Joc secund* (1930). Autorul nu a fost prea încântat de cuvânt: „Linia liricii mele – îi spunea el într-un interviu – o faci să treacă prin provincia Expresionism. Nu vrei să vezi mai degrabă în această a treia fază o incursiune în sfânta rază a *Alexandriei*? Tema transcendentă din *Jazzband pentru nunţile necesare*: sensul feminin al *Luceafărului*, iniţierea intelectuală, disociativă a cercului Mercur, deopotrivă în dominaţia triumfală a soarelui, este de un elinism de decadenţă" [96]. „Combătuta" *Uveden-*

[94] Ion Barbu, *Panteism, Ibidem*, nr. 35, 1919.
[95] *Idem, Dionisiacă, Ibidem*, nr. 37, 1919.
[96] F. Aderca, *De vorbă cu Ion Barbu*. După Ion Barbu, *Pagini de proză, ed. cit.*, p. 46.

*rode* – adăuga Ion Barbu – e o „încercare, mereu reluată, de a mă ridica la modul intelectual al Lirei. Faptul poetic iniţial: cununa înflorită şi Lira. La această puritate aeriană, în care poeţii englezi se aşază, pare-se, toţi, vream să invit poezia noastră"[97]. Sigur că evoluţia liricii barbiene stă înainte de orice sub semnul hermetismului mallarméan şi purismului. Dar tentaţia pe care o avea Felix Aderca să apropie ciclul *Uvedenrode* de formula poetică a expresionismului nu era cu totul neîntemeiată. Am văzut câtă importanţă acorda ritmului „die Sturmlehre". Ion Barbu declara răspicat că aceasta l-a preocupat mai ales. Un titlu ca *Jazzband...* şi apoi *Ritmuri pentru nunţile necesare* indică limpede asemenea obsesii. Ion Barbu e şi singurul poet român care a împins, cu ţeluri analoage, expresia lirică la concentrarea eliptică supremă spre care tindea un August Stramm: „Gasteropozi / Mult limpezi rapsozi, / Moduri de ode, / Ceruri eşarfă, / Antene în harfă: Uvedenrode, / Peste mode şi timp / Olimp!"[98]; sau: „Vaporoasă, / Rituală, / O frumoasă / Masă, / Scoală!... / Veneră, / Inimă / În undire minimă. // Aphelic (?) / Perihelic (ß), / Conjunctiv (dodo) / Oponent (adio!)"[99]; şi „Pentru Júp / – Acel trup, / Saturn centurat în parte, / Uran ca un tiv, / Neptun aditiv"[100]. Cosmicul se asociază strâns în aceste versuri cu un soi de pansexualism; actele iniţiatice sunt figuraţii ale „nunţilor" între elemente; dionisiacul nu dispare. Formele prozodice regulate sunt dislocate până la urmă de o „histerizare" a versului – remarca, Vladimir Streinu[101]. Expresionistă e şi aplecarea autorului spre grotesc, chiar şi în cea mai elevată mişcare lirică abstractivă. Ion Barbu însuşi spunea că „un element modern (...) care i se adaugă (poemului *Ritmuri pentru nunţile necesare* – n.n.) este tonul gros şi buf în care e scrisă o parte din bucată. Ecoul faptei creatoare înregistrat cu un râs fonf al demiur-

[97] F. Aderca, *De vorbă cu Ion Barbu*. După Ion Barbu, *Pagini de proză, ed. cit.*, p. 46-47.

[98] Ion Barbu, *Uvedenrode, Joc secund*, Ed. C.N., Buc., 1930, p. 62.

[99] *Idem, Ritmuri pentru nunţile necesare, Ibidem*, p. 51-52.

[100] *Idem, Paznicii, Ibidem*, p. 55.

De August Stramm îl va apropia şi pe Bacovia Ion Caraion (*Sfârşitul continuu*, Ed. C.R., Buc., 1977, p. 35-37). Dar versurile citate, reduse într-adevăr aproape numai la verbe, aparţin volumului *Stanţe burgheze* şi sunt scrise mult după *Ritmuri pentru nunţile necesare* şi *Paznicii*. Ion Barbu păstrează, aşadar, dacă nu unicitatea, oricum, măcar întâietatea.

[101] Vladimir Streinu, *Versificaţia modernă*, E.P.L., Buc., 1966, p. 245.

gului!" [102]. O linie grotescă urmăreşte şi alte compuneri publicate tot atunci de Ion Barbu prin *Contimporanul* şi neincluse în volumul *Joc secund*, ca *Un personaj eteroman*, *Cântec de ruşine*, *Răsturnica*. Distorsiunile expresioniste abundă în ele: *Cântecul de ruşine* îl zice „un biet ţigan turcit", stând „la un cap de pod pe vine / de toţi dracii chinuit". „Cu glas spart, hodorogit", el boceşte o „pezevenghe"; „Una grasă cu ochi mici, / Crescătoare de pisici, / Scundă, groasă, cu mustăţi, / Învechită-n răutăţi. / – Pezevenghe cu scurteică, / (Cam grecoaică, cam ovreică) / Pezevenghe cu trei negi, / Doftoriţă la moşnegi". Bufoneria are, în spiritul grotescului, reversuri sinistre. Babei care-i „împiciorongea" pe moşnegii „betegi" şi „blegi", călăul i-a tăiat capul, şi cântecul ţiganului evocă gâtul retezat „ca o gură / Uriaşă, căpcăună... / (...) care sună / Către stei când îi căşună / Cu tulumbele la lună..." [103].

*Răsturnica* e, de asemenea, o „zicere" de mort pentru o prostituată. Cel chemat să o rostească are din nou o înfăţişare hilară; e un dascăl scund, înecat de grăsime neagră, cu mintea „seacă" drept care se mulţumeşte să îngâne doar gama bisericească orientală: „pa, vu, ga, di, che, zo, ni, pa" şi să bată toaca din „două doage". Ceremonia funebră ia aceeaşi înfăţişare hieratică şi totodată bufonă; pe răposata „Regină Mab" a bordelului o conduc la cimitir „mama", „groasă cu pistrui", „nenea", „Măsea de Fier" şi restul persoanelor casei: „Oh, pentru Ea – spune poetul –, găsiţi un dric, / Un dric mai mic ca un ibric / Şi potriviţi două mârţoage. / Acum la strung din lemn de doage..." [104]. În sfârşit, autoportretului său de eteroman fără vocaţie, Ion Barbu, îi imprimă o egală şarjă grotescă: „Părăginit, / Oase destule / Cu rezistenţe la rotule. / Biet prunc uscat prin buruieni / Cu doi ochi verzi, ca doi licheni. / Sub spaniolă pălărie / Culturi de herpes şi chelie / Şi subţiratic, fumuriu, / Păr sărăcit de argintul viu... / Şi nervi ce nu mai se-nfioară: / Lăsate coarde de vioară..." [105].

Există incontestabil accente expresioniste ale liricii barbiene. Dacă am accepta definiţia lui Blaga, nici un scriitor român n-a tins

[102] F. Aderca, *De vorbă cu Ion Barbu*. După Ion Barbu, *Pagini de proză, ed. cit.*, p. 46.
[103] I. Barbu, *Cântec de ruşine, Contimporanul*, nr. 45, 1924.
[104] B. Iova (I. Barbu), *Răsturnica, Contimporanul*, nr. 67, 1926.
[105] I. Barbu, *Un personaj eteroman* (ca document pentru un roman), *Contimporanul*, nr. 49, 1924.

să privească lucrurile „sub specie absoluti" cu o mai decisă stăruință ca poetul *Jocului secund*. E greu, totuși, să trecem peste faptul că versurile străbătute de o frenezie dionisiacă, din tinerețe, precum și cele cu o foarte acuzată linie grotescă, Ion Barbu le-a abandonat în revistele unde au apărut. Experiențele lui au avut, la un moment dat, vizibile tangențe cu poetica expresionistă. Nu e mai puțin adevărat, însă, că Ion Barbu, ca Gottfried Benn, Thomas Eliot și Ezra Pound, a împins efortul abstractiv mult dincolo de frontierele acesteia, preferând până la urmă „imaginii esențiale", mallarméana „parole essentielle".

La asimilarea mijloacelor expresionismului de către lirica noastră în procesul „modernizării" ei a contribuit și alt poet însemnat al vremii, Camil Baltazar. Traducător al mai multor romane de Werfel [106] și Leonhard Frank, el a fost și unul dintre cele dintâi auzuri subjugate de magia muzicii trakliene. După Oscar Walter Cisek și Ion Pillat, la rândul său a încercat să-i găsească o echivalență românească [107]. Experiența n-a rămas fără urmări; Camil Baltazar ajunge în propria-i producție lirică să „traklizeze"; versurile din volumul *Reculegeri în nemurirea ta* (1925), ca și poeziile *Stundenlied, An den Knaben Elis, Elis*, sunt pline de prezența fantomatică a unui adolescent angelic care a murit; ființa lui închipuie o mitică și fragilă îngemănare de purități nepământene; copilul „cu pleoapele de-argint subțire" e tainicul tovarăș al singurătății poetului; un sentiment tulbure, în care prietenia cea mai castă capătă ciudate inflexiuni erotice, plutește printre rânduri, amestecându-se cu astrale sublimități:

„Întoarcerea, însoritoare,
Spre casa suplă, între înalții plopi,
Când ochii tăi cu brunii stropi
Îmi dăruiră dezmierdare..."

*(Limpede)* [108]

[106] Fr. Werfel, *Cazul judecătorului Sebastian*, trad. de Camil Baltazar, Ed. C.N., Buc., 1931.

[107] George Trakl, *Cântec de sară*, trad. de Camil Baltazar, în *Tiparnița literară*, I, nr. 2, 1928, în același număr, tot el traduce: *Un cântec al vieții*, de Fr. Werfel, și *Mama*, de Else Lasker-Schüler.

[108] Camil Baltazar, *Reculegeri în nemurirea ta*, Tip. „Reforma socială", Buc., 1925. Ciclu reprodus în volumul *Întoarcerea poetului la uneltele sale*, E.P.L., Buc., 1967, p. 84. Toate trimiterile de versuri se fac la această ediție recapitulativă.

„Te voi simţi în tot şi-n toate şopot
De înstelată simfonie
Şi amintirea ta va dăngăni cu clopot
De catifea şi de melancolie..."

*(M-oi reculege)* [109]

„Mâinile tale lasă-mă să ţi le deschid
Mâinile tale, flori neştiute,
Şi-n seara cu lumina chipului tău,
Sufletul tău cu inele de argint să mă sărute."

*(Copil romantic)* [110]

Ca la Trakl, transporturile afective îşi schimbă prin alunecări derutante conţinutul şi adresa; persoana a doua, *tu*, e când adolescentul dispărut, când iubita, când „alter-ego"-ul poetului însuşi; o cosmicizare şi o angelizare a sentimentelor întreţin această stare de prelungită confuzie. Apariţia supremă e o „îngemănare" la ceasul căreia „s-or înfrăţi cereştile frunzişuri" şi sufletele „eterizate" „în căzătoare luminişuri" vor porni împreună pe „şosele lunare" [111]. Pregătirea pentru însoţirea definitivă presupune o prealabilă „zăpezire" a fiinţei; simpla apropiere a mâinilor se produce cu complicitatea întregului Univers; „umbrare grave" pun pe ele „litanii-ncete" şi fiecare floare e „cântec de planete" într-un asemenea moment capital [112]. Totuşi, Camil Baltazar nu încifrează prin metaforele sale onirice, ca Trakl, imbolduri inavuabile ale inconştientului, nu are obsesia destrămării eului sub efectul lor infernal şi nu e chinuit de sentimentul damnaţiunii. La poetul român întâlnim doar o voluptate a extincţiei. Intrarea lină în moarte e pentru el o purificare şi o făgăduială de redempţiune pe alt tărâm paradisiac. Această tonalitate sufletească o au mai cu seamă versurile de început ale lui Trakl; „întomnarea" şi „amurgirea", pe care le cântă ele, devin la Camil Baltazar „zăpezire" blândă a fiinţei. Trebuie spus, însă, că poetul şi-a reprezentat astfel moartea din capul locului, aşa

[109] Camil Baltazar, *Reculegeri în nemurirea ta*, Tip. „Reforma socială", Buc., 1925. Ciclu reprodus în volumul *Întoarcerea poetului la uneltele sale*, E.P.L., Buc., 196, p. 76.
[110] *Ibidem*, p. 78.
[111] *M-oi reculege, Ibidem*, p. 76.
[112] *Drum în noapte, Ibidem*, p. 80.

cum o dovedesc *Vecernii* (1923) [113] și *Flaute de mătase* (1924) [114]. Frecventarea marelui poet austriac n-a făcut decât să-l încurajeze a da glas anumitor impulsuri sufletești proprii. De la Trakl, Camil Baltazar a învățat, mai ales, ce înseamnă a practica o poezie „extatică". El ajunge să se dăruie într-o asemenea măsură beției lirice, încât toți factorii psihici sar – cum spune Blaga – din funcțiile lor firești și pornesc să lucreze exclusiv sub imperiul unei adevărate „transe". Nici o piedică nu mai există ca niște pure viziuni lăuntrice să pună stăpânire pe întreaga realitate a existenței. Stelele plâng, au zâmbetul ud, șoptesc între ele, mâinile se veștejesc, plopii sunt clopotari albaștri, potirele tăcerii ard, izvoarele-și desprind bucle blonde, oamenii devin aștrii, luna un heruv halucinat. Făpturile și lucrurile sunt despământenite și Universul rămâne alcătuit exclusiv din materii suave, ninsori, mătăsuri, petale, lacrimi și țesuturi de lumină.

Extatică e la poetul român intensitatea cu care un sentiment al supremelor curății e trăit până acolo încât dobândește o obiectivare cosmică. Tot Trakl l-a încurajat pe Camil Baltazar să împingă muzica liricii sale la o decantare serafică. O simplitate verbală extremă tinde să vrăjească urechea cu armonii stinse, dar absolute de sonuri:

„Te voi iubi atât de mult în cântecul apus al tălăngilor.
Te voi iubi atât de trist în toamna târzie,
Am să te jălui așa de frumos în amintire!
Tot, tot va reveni ca atunci,
Dar cu mai mult argint de basm..."

*(Marea elegie)* [115]

Poetul se lasă furat de acorduri inexprimabile, urmând nu o dată, împotriva sensului cuvintelor și chiar a formelor gramaticale corecte, un pur instinct muzical:

„...Iar tu să crești în cercuri mari, undinde
Pe larguri de singurătăți –

[113] Camil Baltazar, *Vecernii*, Ed. „Scrisul Românesc", Buc., 1923.
[114] *Idem*, *Flaute de mătase* (melodii simple), Brăila, 1924.
[115] *Ibidem*, p. 67.

Ci trecerea să fie zborul lin, de
Eternitate în eternităţi..."

*(Armonie planetară)* [116].

Să notăm încă ceva: Camil Baltazar e – au remarcat toţi criticii – un poet de descendenţă bacoviană. Prin el, acea apropiere ciudată între cântăreţul *Plumbului* şi Trakl devine întâlnire efectivă.

[116] *Reculegeri în nemurirea ta, ed. cit.*, p. 86.

# *CÂTEVA OBSERVAȚII CONCLUZIVE*

Rezumând, amploarea cu care lirica română modernă a cultivat „extaticul", „cosmicul", „originarul", se datoreşte într-o mare măsură expresionismului. Tot sub influenţa lui, grotescul a căpătat o răspândire apreciabilă în proza noastră poetică. Mai mult, estetica expresionismului a furnizat premisele unei sinteze originale pe care, prin Arghezi, Blaga şi alţi autori, literatura română o va realiza între modernism şi tradiţionalism.

Oricât de fertile se dovediseră iniţiativele simbolismului, ele rămâneau, sub raportul ultim amintit, deficiente, fiindcă aveau tendinţa să claustreze creaţia artistică într-o lume rarefiată, redusă aproape exclusiv la cadrul strict al reveriei estetiste: parcuri autumnale, porturi nordice, insule exotice, cafenele solitare, interioare pline de mobile bătrâne; o notă de artificialitate însoţea fatal această ambianţă şi-i împrumuta un aer extraneu.

Dintre toate curentele literare noi, ivite după epuizarea simbolismului, în special expresionismul aducea o satisfacere a nevoii de specificitate, prin interesul acut pe care l-a arătat tradiţiilor locale, miturilor, credinţelor străvechi, reacţiilor omeneşti primare, naturii, Urphänomenelor.

Sugestiile sale au fost de aceea şi mai uşor acceptate, şi mai profund asimilate. Astfel de rezultate nu se pot obţine însă prin simple împrumuturi; orice curent literar sau artistic, atunci când cunoaşte o răspândire în diverse literaturi, răspunde unor necesităţi sociale şi spirituale interne ale acestora; realităţile care i-au dat naştere îşi găsesc structuri analoage în alte părţi. Expresionismul nu face nici el excepţie de la o asemenea lege, cu toate că s-a apăsat atât pe particularismul condiţiilor apariţiei lui. Studii mai recente explică formarea mentalităţii, care l-a caracterizat, prin dezvoltarea furtunoasă şi inegală a societăţii germane către sfârşitul veacului al XIX-lea. Prima generaţie expresionistă a crescut într-o lume derutantă. Germania wilhelmiană trecuse pe o scară largă la formele producţiei capitaliste

moderne, fără să fi devenit încă propriu-zis o „societate industrială". „Charakteristich für das Bewusstsein der expressionistischen Schriftsteller – subliniază R. Hinton Thomas – war das Spannungsverhältnis, in dem diese zum Neuen standen. Man muss vor allem zwei Faktoren im Auge behalten. Der erste, dass in weiten Gebieten Deutschlands, auch wo die Industrialisierung dem Leben ein neues Gepräge gegeben hatte, din Struktur einer Vergangenheit noch intakt war, die mehr gemein hatte mit der frühen Phase des Kapitalismus als mit der späteren. Der andere, damit zusammenhängend, dass deswegen der noch fortlebende bürgerliche Bildungsbegriff immer noch Ideale der Harmonie und der Totalität proklamieren konnte, und zwar gerade in dem Masse, wie die überkommenen Vorstellungen über das Ich, über, «Persönlichkeit» und «Charakter» nun unter immer grösseren Druck gerieten. Aus allen diese Gründen vereinen diese Schriftsteller in einer oft sehr versteckten Art Konservatismus mit einer tiefgreifenden Sehnsucht nach Veränderung, die in einem radikalen Willen zum «Aufbruch» seinen typischen Ausdruck fand. Das eine Element qualifizierte und modifizierte das andere und zwar mit Ergebnissen, die für den literarischen Expressionismus entscheidend sind"* [1].

O astfel de atitudine ambiguă, accentuată sub efectul războiului şi al revoluţiei – se arată mai departe –, îşi caută raţiunea într-o logică proprie, contradictorie, a raporturilor eului cu lumea. Individua-

* „Caracteristic pentru conştiinţa scriitorilor expresionişti a fost raportul de tensiune în care aceştia s-au situat faţă de nou. Trebuie să avem în vedere, mai înainte de orice, doi factori. Primul, că în zone întinse ale Germaniei, chiar şi acolo unde industrializarea dăduse vieţii un nou tipar, era încă intactă structura unui trecut care avea mai multe elemente comune cu faza de început a capitalismului decât cu cea târzie. Al doilea, legat de primul, că din această cauză conceptul burghez de educaţie încă viu, putea să mai proclame necontenit idealuri de armonie şi totalitate şi aceasta tocmai pe măsură ce reprezentările moştenite cu privire la Eu, la «personalitate» şi «caracter» ajungeau să fie supuse unor presiuni mereu mai mari. Din toate aceste motive, aceşti scriitori unifică, într-o formă adesea foarte ascunsă, conservatorismul cu o dorinţă profundă de schimbare, care şi-a găsit expresia tipică într-o aspiraţie radicală spre pornirea eruptivă. Un element l-a calificat şi l-a modificat pe celălalt şi anume cu rezultate care sunt decisive pentru expresionismul literar."

[1] R. Hinton Thomas, *Das Ich und die Welt, Expressionismus und Gesellschaft*, în *Expressionismus als Literatur, ed. cit.*, p. 20.

litatea e resimţită ca o povară, insului nu-i rămâne decât să joace un „rol", să se cufunde în „anonimat". Simultan stăruie însă şi nădejdea că anularea trăirilor personale va duce abia la o renaştere a eului care-şi va regăsi astfel natura sa „originară", „autentică", „plenară". „Der Massemensch" şi „profetul" exercită o atracţie egală asupra scriitorului expresionist. Civilizaţia capitalistă modernă îl fascinează şi îi inspiră concomitent o teroare secretă. Tehnica o vede ca pe un factor de potenţare uriaşă a fiinţei umane prin „ritm" şi „viteză". Dar tot ea îi apare ca o „a doua natură", „demonică", „străină"[2]. Această optică îl împinge pe scriitorul expresionist fie către un utopism „salvator", fie către o imagine „catastrofică" a viitorului omenirii.

Sigur că România, la începutul secolului al XX-lea, era încă foarte departe de a alcătui o „societate industrială" şi prezenta, dimpotrivă, trăsăturile unei ţări relativ înapoiate sub raport economic. Totuşi, dezvoltarea capitalistă avea să creeze şi în viaţa ei o realitate violent contrastantă, dacă nu similară, oarecum analoagă cu aceea din Germania. În mod paradoxal, tocmai marea înapoiere va furniza aici terenul apariţiei unor situaţii comparabile. Pe fondul aşezărilor patriarhale, care-şi păstrau încă o existenţă neştirbită, chiar şi o relativ slabă industrializare era sortită să capete reliefuri foarte acuzate. Un clivaj pronunţat al existenţei, epoca l-a resimţit pur şi simplu între două lumi, ajunse să nu se mai înţeleagă, satul şi oraşul. Curentul „sămănătorist", care s-a ivit la începutul secolului şi a avut ecouri atât de puternice, izvora şi el din această conştiinţă. Formele de viaţă capitaliste evoluate, chiar înainte ca ele să capete o mare extindere, erau, aşadar, privite cu nu puţine aprehensiuni şi, din adâncul ei substrat rural, societatea românească a secretat mereu idei pornite a pune sub semnul întrebării valorile civilizaţiei moderne citadine. Îndată după primul război mondial, s-a creat o stare de lucruri menită să retrezească această dispoziţie.

Cu un potenţial economic brusc şi considerabil sporit prin întregirea teritoriului naţional, România Mare, angrenată acum mai strâns în sistemul capitalist mondial, îşi accelerează simţitor procesul de industrializare; viaţa socială tinde către o „modernizare" rapidă;

[2] Karlheinz Daniels, *Expressionismus und Technik, Ibidem*, p. 170-193.

contrastele dintre structurile vechi şi cele noi se accentuează şi se înmulţesc; din două lumi diferite nu mai fac parte acum doar „oraşul" şi „satul", ci şi „capitala" şi „provincia", ca şi „centrul" şi „periferia". Arghezi rezumă cât se poate de plastic realitatea aceasta sfâşiată: „frig de sus, lut ud jos, pustiu înainte şi prin prejur ordine socială: antropometrie, fişă individuală, bilet, moralitate"[3].

Să adăugăm că sentimentul pătrunderii bruşte într-o lume care nu mai semăna cu cea antebelică era iarăşi foarte viu. România străpungea peste noapte o lungă izolare provincială; nu mai era o „ţărişoară"; în imediata ei vecinătate se prăbuşiseră două mari imperii; valul stârnit de revoluţia rusă cuprinsese Ungaria şi Bulgaria. În acest univers necunoscut, societatea românească – şi mai ales intelectualitatea ei – intra cu un amestec de teamă şi speranţă, obstinându-se a crede că noul stat al ţării întregite prin atâtea jertfe va fi neapărat clădit pe alte aşezări, mai drepte; o tendinţă pronunţată de a-şi reprezenta în chip idealizat felul cum va arăta România postbelică străbate mentalitatea vremii. „Am fost un popor de jăluitori: vom deveni un popor de braţe tari, de conştiinţe aspre şi de rectitudini grave. Am fost o uşă legănată moale pe ţâţâni: vom deveni un lacăt" – stă scris în articolul-program al revistei *Cugetul românesc*[4]. După stil, textul e mai mult ca sigur redactat de Arghezi. Un poem al lui Blaga, intitulat semnificativ *Făgăduinţi din flăcări* (aluzie la anii războiului), detaliază această neprezentare. România visată în tranşee urma să construiască o civilizaţie modernă, ideală, din care firescul şi chiar sacrul să nu fie izgonite:

„...Făgăduitu-ni-s-au fabrici lângă râuri sfinte,
rugăciuni de clopot să ni se pară
fapta mâinilor între motoare..."[5]

Totodată, sentimentul că marile seisme din jur pot nărui uşor ceea ce fusese câştigat atât de anevoie, după aşteptări seculare, e şi el prezent. Dispoziţia de a proiecta cosmic primejdiile pe care le-ar ascunde contradicţiile unei societăţi capitaliste evoluate o întâlnim

[3] T. Arghezi, *Tablete din Ţara de Kuty, ed. cit.*
[4] *Cugetul românesc*, I, febr., nr. 1, 1922.
[5] L. Blaga, *Făgăduinţi din flăcări, Gândirea*, IV, nr. 10, 1925.

iarăşi foarte frecvent. Orice zguduire structurală tinde să capete, sub efectul acestor temeri, perspective apocaliptice. Tehnica stârneşte reacţii ambigue; simptomatice sunt astfel atitudinile faţă de ea ale unui scriitor ca Tudor Arghezi. În nişte pagini din 1922, el închină un adevărat imn maşinilor pe care le vede instaurând o nouă religie, a „şurubului", „cuiului", „piuliţei", „sârmei", „fierului pătrat" şi „rotund", „plăcii laminate", „geamului" şi „sticlei": „roata dinţată", apărută, „în toată splendoarea mesianică a mecanicei aplicate", vine împreună cu „helicea" să-i „înlocuiască pe Pavel din Tars şi pe Sfântul Ioan Gură de Aur"; „fulgerul alb al electricităţii, fugar de-a lungul firelor izolate", împărtăşeşte „Bunavestire a lumii renăscute". Miracolele pe care le săvârşeşte tehnica sunt chemate să schimbe – spune Arghezi – toate reprezentările noastre: „Viaţa fără maşină, viaţă fără morală". „Romantica industrială" zămisleşte alt om, „inginerul cuminte", pentru care „rezistenţa materialelor are (...) o atracţie aproape sexuală". „Copil matematic al unei Madone blindate, spiritul lui a supt o idealitate stranie din sânii de nichel şi aluminiu" [6]. Dar acelaşi Arghezi, care a făcut elogiul automobilistului, chimistului şi aviatorului, va vorbi, paralel, cu o comică alarmă, de efectele dezastruoase ale tehnicii moderne asupra evoluţiei vieţii cotidiene. Femeia la volan e pe cale să devină „un hibrid îmbrăcat în pantaloni şi veston". „Spiritul ei mobilat cu pistoane, biele şi supape visează viteze, natura îi apare cu dinţi, cu rotile şi cu benzen. În loc de o domnişoară: un vizitiu". Poetul schiţează o lume complet reificată, aşteptându-ne la capătul acestui proces de tehnicizare progresivă: „Hotelul şi restaurantul vor lua locul gospodăriei, viaţa se va prezenta ca un geamantan şi totul va deveni de buzunar şi portativ (...). Copiii, când se vor ivi din întâmplare, individualitatea lor va rămâne supusă numărului de odaie şi automobil şi suferinţele lor cele mai grele vor veni de la carburator" [7]. Telefonul a şi început să creeze promiscuitatea absolută a raporturilor umane: „fără pierdere de vreme, fără ca măcar să suni la uşă [...], fără să ţi se deschidă, fără întrebări, fără răspunsuri, fără carte de vizită, intri de-a dreptul, prin aer, în apartament, neinvitat

[6] T. Arghezi, *Romantica industrială, Cugetul românesc*, I, martie, nr. 2, 1922.

[7] *Idem, Un hibrid, Tablete din Ţara de Kuty, ed. cit.*, p. 138.

şi de multe ori cazi chiar în patul domnului sau în baia doamnei". Micul aparat „leagă pe locatarii aceleiaşi epoci unii de alţii într-o sensibilitate care-i face fără voie transparenţi, omul telefonic e un cobai de experienţă şi, evoluţie ideală, un număr care începe cu trei, cu cinci, ca un număr de căruţă" [8]. Crematoriul reuşeşte să automatizeze până şi ritualul funebru, „pogrebania e mecanică, preotul e un gramofon şi imnurile sunt în doză magnetică: învârteşti manivela şi pui ce vrei dedesubtul unui vârf de ac". Ne aşteaptă suprema deriziune, „tout a l'égoût"-ul mortuar: nu e departe vremea când vom putea primi, servite la nas, „chiar parfumurile florilor din care se împletesc coroanele, plus un supliment pulverizat de smirnă şi tămâie. Dacă ţii la emoţia religioasă cu orice preţ, se poate instala la ştecher şi o binecuvântare cu trei degete electrice într-o mănuşă" [9].

Opoziţia sămănătoristă sat-oraş nu mai era în stare să răspundă unui asemenea fond sufletesc complex, plin de contrarietăţi. Antinomiile au o puternică tendinţă să înglobeze întregul Univers înconjurător şi să se deplaseze pe planul existenţial. O mentalitate intelectuală, înclinată a lua orientarea ideologică a expresionismului, a fost creată – cum reiese, aşadar – de însăşi realitatea socială românească postbelică.

După Blaga, am avea aici de-a face chiar cu o anumită dispoziţie nativă. „Năzuinţa formativă" care se manifestă în arta populară românească – susţine el – e de tipul „stihial". Termenul îi apare mai propriu spre a defini ceea ce numise, în *Filosofia stilului*, „tendinţa spre absolut", atunci când vorbise de expresionism. Modul „elementarizant" sau „stihial" (de la στοιχετου = concept fundamental) „face abstracţie în redarea lucrurilor de toate însuşirile unice şi individuale ale acestor a, dar în mare parte şi de însuşirile tipice, de gen sau de specie, ale lor. Lucrurile sunt redate într-o formă care reţine doar câteva aspecte esenţiale, după un calapod întrucâtva străin, dar impus lucrurilor în chip suveran şi din afară. Esenţa lucrurilor e adaptată la rigorile unui duh care pluteşte stăpânitor peste toate. Lucrul izolat încetează de a mai fi purtătorul pitoresc al balastului sau de însuşiri individuale. De aşijderea, lucru izolat nu mai e nici

[8] T. Arghezi, *Telefonul, Bilete de papagal*, Ed. C. Şc., Buc., 1943, p. 66-68.
[9] *Idem, Cimitirul Buna-Vestire, ed. cit.*, p. 211-212.

supus doar unei armonioase retușări, ca să devină idealul organic al tuturor lucrurilor de același gen". Cu alte cuvinte, ne îndepărtăm și de „modul individualizant" (naturalist), și de „modul tipizant" („clasic"). „Lucrul e redat sumar și sintetic, ca să devină purtător al unui duh sau al unei stihii universale, de multe ori prea ascunse ca să poarte un nume, al unei stihii universale care depășește specia" [10]. Gustul artei românești de a „geometriza" natura l-a subliniat majoritatea cunoscătorilor ei. Pictorul Francisc Șirato, mai cu seamă, a insistat asupra acestei înclinații abstractive: „Țăranul român – scrie el – nu copiază și nu imită natura, ci o spiritualizează prin purificare și o exprimă printr-un echivalent geometric: forma eliberată de existența corporală...". „O casă ridicată de simțământul pornit spre abstractizare e un cub, iar stâlpul, un cilindru sau o piramidă; iar ornamentul va fi, și aici, de pură esență formală: linia, pătratul, dreptunghiul, sfera...". „Înclinația aceasta și-a găsit în arta bizantină – spune Francisc Șirato – o corespondență naturală, lipsită de constrângere". Nici pictura modernă românească – susține el – n-a fost niciodată capabilă de o „exactitate obiectivă" a formelor. Spiritului „rezumativ" „îi este imposibil să se aplice analizei indiscrete a detaliului intim". La Luchian, „cea mai tipică expresiune" până astăzi a sentimentului artistic românesc – după Francisc Șirato –, „obiectul, prin formă și culoare, este rupt de cătușele naturii și transpus în culori și forme esențiale, ce distrug iluziunea realității brutale în substanța ei materială" [11].

Blaga are o părere asemănătoare; dar nu atât „geometrismul", niciodată împins până la exces – crede el –, trădează năzuința formativă „stihială" a artei populare românești, cât o aplecare de a vedea în lucruri transcendentul „coborând" asupra lor și confirmând „perspectiva sofianică", proprie spiritualității ortodoxe. Altfel spus, conform acesteia din urmă, lumea s-ar înfățișa scăldată de duhul divinității care a creat-o; natura e privită cu ochii păstorului mioritic, ea apare ca o „biserică" în care moartea devine „nuntă", „unire sacramentală cu o stihie cosmică":

---

[10] L. Blaga, *Orizont și stil*, Ed. F.R., Buc., 1936; *Trilogia culturii, ed. cit.*, p. 128-129.

[11] Fr. Șirato, *Arta plastică românească*, *Gândirea*, IV, nr. 1, 1924.

„Soarele şi luna
Mi-au ţinut cununa,
Am avut nuntaşi
Brazi şi păltinaşi,
Preoţi, munţii mari.
Păsări lăutari,
Păsărele mii
Şi stele făclii..."

Blaga citează o mulţime de credinţe „sofianice" pe care le cuprinde mitologia populară românească: „pământul transparent", „grâul cristoforic", „cerul megieş" [12] etc. Toate n-ar face decât să pună în lumină aceeaşi năzuinţă formativă „elementarizantă", „stihială" [13]; aşadar, o predispoziţie pentru reducţia „expresionistă ar exista în chiar matricea stilistică" a creaţiei culturale româneşti. Sigur că intervin aici şi diferenţe apreciabile; modul stihial românesc, ca şi al artei bizantine – precizează Blaga –, e mai mult „static", şi nu „dinamic", cum ni se înfăţişează el în expresionismul german: un gust pronunţat pentru împlinirile „organice" vine în plus să atenueze hieratismul şi acuzarea prea rigidă a formelor. „Simţul măsurii" corectează „geometrismul", îndulceşte discret asprimea liniei drepte şi-i imprimă abateri spre zvâcnetul sângelui şi pulsaţia vieţii, ridicând „stângăcia" la rangul de „noimă" [14].

Dar nu astfel de impulsuri specifice au dat în primul rând formelor expresioniste româneşti un caracter aparte, ci chiar realităţile sociale care le-au prilejuit apariţia. Acestea prezentau – cum am arătat – anumite asemănări cu stările de lucruri din Germania antebelică. Analogiile nu sunt însă identităţi; deosebirile evidente şi-au spus la rândul lor cuvântul. Foamea de schimbări explozive, revoluţionare, utopismul şi umanitarismul frenetic lipsesc aproape complet din tendinţele expresioniste româneşti. Procesul – încă foarte slab – de omogenizare socială a lumii noastre citadine a făcut ca „stihia" mulţimii să nu obsedeze conştiinţa intelectualităţii. A funcţionat apoi

[12] L. Blaga, *Spaţiul mioritic*, după *Trilogia culturii, ed. cit.*
[13] *Ibidem*, p. 236-237.
[14] *Ibidem*, p. 284, 285.

într-o măsură mult mai redusă – cum am amintit – şi un instinct naţional de conservare a ceea ce se câştigase cu atâtea jertfe la sfârşitul războiului; şi-a spus, totodată, cuvântul cursul imprimat întregii noastre vieţi politice de integrarea noului stat român în „cordonul sanitar" capitalist din jurul Uniunii Sovietice. Denunţarea aspectelor sociale sub care se manifestă demonia civilizaţiei moderne rămâne estompată aproape cu desăvârşire; tendinţa spre abstractizarea existenţială e mai puternică. Nu Sternheim, Kaiser, Unruh, Hasenclever sau Toller sunt autorii expresionişti gustaţi, ci Trakl, Däubler şi Werfel. Refugiul în primitivism, cosmicitate, mistică naturistă îşi găseşte, paralel, mult mai uşor realitatea concretă la care să apeleze: satul arhaic românesc şi lumea eresurilor lui.

Nu fără urmări e şi faptul că accentele expresioniste se ivesc în literatura noastră după ce marile zguduiri istorice anunţate de ele, războiul şi revoluţia, avuseseră loc. Un proces, de segregaţie a elementelor rebele şi conservatoare, din mentalitatea intelectuală care dăduse naştere mişcării, intervine fatal. El determină o polarizare iarăşi caracteristică pentru direcţiile luate de tendinţele expresioniste în literatura română. La *Gândirea* va avea loc, ideologic vorbind, o cristalizare mai ales a atitudinilor conservatoare. În paginile *Contimporanului* vom găsi afirmându-se, dimpotrivă, în special spiritul insurgent, dornic de schimbare. Fenomenul acesta e de natură să arunce o lumină suplimentară asupra unei vechi dispute în jurul expresionismului. Se ştie că o figură marcantă a criticii marxiste, ca Georg Lukács, l-a considerat o simplă sublimare intelectuală a tendinţelor capitularde pe care U.S.P.-ul le-a tradus în linia sa politică şi au permis înăbuşirea revoluţiei spartachiste şi venirea lui Hitler la putere. Expresionismul ar fi, astfel, un produs ideologic al burgheziei imperialiste, menit să-i ascundă, într-o perioadă dificilă, ţelurile reacţionare, sub o frazeologie pacifistă şi umanitaristă [15]. Alţii, mergând pe această linie, n-au ezitat să descopere în el chiar o pregătire a mentalităţii fasciste. Hannah Arendt – arată Walter Sokel – „spricht von dem «politischen Expressionismus» des totalitären Terrors, und ein hol-

[15] Georg Lukács, *Grösse und Verfall des Expressionismus, Internationale Literatur*, I, 1934; după Georg Lukács, *Probleme des Realismus*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1955, p. 146-183.

ländischer Forscher sieht in der expressionistischen Dichtung «den Schatten des Nihilismus» der sich zwei Jahrzehnte später zur Nacht der Barbarei verdichten sollte. Auf die Ähnlichkeit zwischen der expressionistischen Sehnsucht nach dem «totalen Menschen» und dem folgenden Regime des totalen Staates wurde bereits 1933 hingewiesen"* [16].

Dar un punct de vedere exact opus l-au avut tocmai hitleriştii. Pentru Goebbels şi acoliţii săi, expresionismul nu era altceva decât „Kulturbolschewismus". Operele unor Kokoschka, Nolde, Klee, Barlach, Kirschner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Pechstein, Beckmann, Meidner sau Grosz au fost date ca exemplu de „entartete Kunst" („artă degenerată") în Germania nazistă; scrierile lui Wedekind, Heinrich Mann, Sternheim, Wolfenstein Zech, Becher, Ehrenstein, Döblin, Kaiser, Hasenclever, Else Lasker-Schüler, Stramm, Werfel, Toller, Benn, Brecht ş.a. – arse ori puse la index [17]. Expresioniştii au devenit victimele hitlerismului; aproape toţi au fost siliţi să ia calea exilului, să-şi pună capăt vieţii sau să piară în lagăre. Nu se poate face abstracţie, apoi, de adeziunea multora dintre ei la mişcarea revoluţionară din Germania; publicaţii ca *Der Sturm* şi *Aktion* au trecut făţiş de partea Rosei Luxemburg şi a fracţiunii comuniste în 1918; Heinrich Mann, Fritz von Unruh, Ernst Toller, Johannes Becher, Bertolt Brecht, Max Hermann-Neise, Alfred Döblin s-au numărat printre cei mai combativi scriitori antifascişti. Nu puţini germanişti au, în consecinţă, azi, tendinţa să idealizeze expresionismul, sub raport ideologic, prezentându-l ca un utopism social pur, fără nici o notă reacţionară, generos şi funciar ostil oricăror presiuni totalitariste. La o asemenea imagine „înfrumuseţată" a curentului contribuie şi amintirile scrise în vremurile din urmă de puţinii săi supravieţuitori. [Kasi-

* „vorbeşte de expresionismul politic al terorii totalitare, şi un cercetător olandez vede în poezia expresionistă «umbra nihilismului» care trebuia să se îngroaşe, două decenii mai târziu, spre a se confunda cu noaptea barbariei. Asupra analogiei între aspiraţia expresionistă către omul total şi regimul ulterior statului total s-a atras atenţia încă din 1933."

[16] W. Sokel, *Der literarische Expresionismus, op. cit.*, p. 8-9.

[17] Gerd Rühle, *Das Ringen gegen die Bolschewiesierung des geistigen Lebens* (1936); în *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung, ed. cit.*, p. 247-253.

mir Edschmid [18], Kurt Hiller [19] etc.]. Judecata lui Georg Lukács, condiţionată conjunctural (era făcută în focul bătăliei politice din 1934), păcătuieşte prin unilateralitate, fiindcă apasă exclusiv pe ceea ce proiecţia aistorică, absolutizantă, şi iraţionalismul expresionismului au putut oferi ca punct de plecare fascismului. Alt critic marxist de frunte, Ernst Bloch, a respins la epoca respectivă această apreciere, numai parţial fundată [20]. Şi el recunoştea, totuşi, că în anumite privinţe Lukács avea dreptate. Ar fi, prin urmare, la fel de greşit să ignorăm acum complet acel conservatorism, care – ne atrage atenţia R. Hinton Thomas – nu lipseşte din concepţiile expresioniste. Ecourile curentului în literatura română ilustrează foarte viu observaţia. Ca într-o reacţie chimică elementele componente ale ideologiei expresionismului tind să se separe după afinităţile lor cu „dreapta" sau cu „stânga" politică. Evoluţia merge chiar până la ruptură şi adoptare de poziţii antagonice (*Gândirea* şi *Contimporanul*). Tendinţa de a privi lucrurile „sub specie absoluti" capătă fatal un ascuţiş polemic întors împotriva determinismului istoric. Nu acesta dictează dinamismul mare al existenţei în viziunea expresionistă, ci „stihiile", „duhurile" misterioase ale firii. Realităţile concrete în care se află împlântat individul tind, sub o asemenea optică, să pălească, să nu mai conteze prin raportare la scara cosmicului; socialul însuşi se abstractizează, devine „suflet" al masei, tehnicii, oraşului, satului. Un înveliş spiritualist, când nu e pur şi simplu sincretism religios, îmbracă atitudinile expresioniste. În anii de reflux revoluţionar şi de stabilizare relativă a capitalismului, el va ieşi la iveală cu pregnanţă, nesfiindu-se a lua chiar formele hieratismului bizantinizant. Pe de altă parte, momentul '30, care găseşte proletariatul din România angajat într-o aprigă bătălie socială, cu puternice influenţe asupra conştiinţei intelectualităţii, aduce o resuscitare a tendinţelor literare

[18] Kasimir Edschmid, *Lebendiger Expressionismus (Auseinandersetzungen, Gestalten Erinnerungen)*, „Ullstein Bücher", nr. 465, Ullstein Verlag, Frankfurt/M. Berlin, 1964.

[19] Kurt Hiller, *Leben gegen die Zeit (Logos)*, „Rowohlt" Verlag, Hamburg, 1969.

[20] Ernst Bloch, *Diskussionen über Expressionismus*, în *Das Wort*, III, 1938, H. 6; după *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung, ed. cit.*

şi artistice expresioniste. Dar în acestea va ţâşni mai cu seamă la suprafaţă fondul lor rebel, contestatar.

Publicaţii ale „stângii" militante, ca *Bluze albastre*, *Cuvântul liber* sau *Manifest*, cuprind foarte frecvent gravuri de Masereel şi desene de Georg Grosz, dau tălmăciri din Becher şi Toller. Reapar în grafica românească orientări acuzat expresioniste la Aurel Mărculescu, Nicolae Cristea, Dobrian, Labin şi Ciupe. Până şi scrisul lui Al. Sahia, care urmărea să promoveze o literatură „activistă", „critică", „proletară", indică asemenea tendinţe (*În câmpia de sânge a Mărăşeştilor*; *Întoarcerea tatei din război*; *Şomaj fără rasă*). Ele sunt prezente şi în paginile de reportaj ale lui Geo Bogza din aceşti ani, ca şi în textele multor altor colaboratori ai revistelor amintite (Stoian Gh. Tudor, Scarlat Calimachi, Liviu Deleanu, Radu Bâcov, Emilian etc.).

Expresionismul se vădeşte a fi una dintre formulele imanente ale „artei cu tendinţă", atunci când ea refuză să devină operă pur şi simplu „propagandistică" şi ţine să-şi păstreze natura proprie. Actul creator implică în cazul lui o *nerăbdare*; artistul expresionist n-are timp să aştepte ca „ideea" operei sale să transpară treptat; el vrea să o facă a reieşi dintr-o dată şi a se impune cu o evidenţă izbitoare. De aceea nu ezită să simplifice şi să modifice, pe cât de apăsat e cu putinţă, formele, spre a le da agresivitatea placatului sau afişului. Operele trebuie să „ţipe" însă, nu autorul, şi multe produse ale expresionismului au căzut atât de repede în desuetudine tocmai pentru că patosul lor s-a mulţumit să rămână doar simplă febră lirică.

La naturile artistice puternice, ca Heym, Trakl, Sternheim, Kaiser, Barlach, Stramm, Benn, Kafka sau Döblin, o asemenea nerăbdare aduce o transformare structurală a limbajului poetic, o invenţie de forme noi, înzestrate cu o elocvenţă neobişnuită. Şi sub raportul acestei distincţii esenţiale, ecourile expresionismului în literatura română sunt revelatorii. De o mare popularitate în plan european s-a bucurat iniţial, mai cu seamă, patetismul direct şi oarecum retoric al curentului; reprezentanţii săi care şi-au câştigat repede o reputaţie mondială au fost Werfel, Hasenclever, Toller, despre ei s-a vorbit în primul rând. Totuşi, în locul invocaţiilor de tipul: „Oh, du Mensch!"*,

* „O, tu omule!"

stimulatoare efectiv s-au dovedit ideile estetice noi. Cu excepția lui Aron Cotruș, așa-numitul „formlose Expressionismus"* n-a dus în literatura română la nici o realizare notabilă.

În schimb, acolo unde am întâlnit creații durabile, am fost nevoiți să-i cităm pe făuritorii unui limbaj artistic inedit, chiar dacă ei și-au câștigat renumele mult mai târziu. Experiențele lor au dat principalele roade continuând să cuprindă sugestii fertile și astăzi, îndemnând pe nu puțini autori tineri – ca Marin Sorescu, în teatru sau Ion Gheorghe și Ioan Alexandru, în lirică – să le reia cu netăgăduit succes.

Tendința artistică abstractivă a primit prin expresionism unul dintre impulsurile ei cele mai viguroase, dar a rămas *figurativă*. Ca urmare, nu a renunțat niciodată la o observație realistă foarte ascuțită, căreia simplificarea maximă să-i sublinieze polemic obiectul, iar îndrăzneala invenției metaforice, să-i îmbogățească simțitor conținutul.

Elementele esteticii expresioniste au fost în literatura română componente importante ale spiritului modern și e greu să înțelegem cum s-a format acesta fără a le acorda atenția cuvenită.

* „Expresionismul fără formă."

*EXPRESSIONISTISCHE ELEMENTE*
*DER RUMÄNISCHEN LITERATUR*

**A**

Achard, Marcel 38
Aderca, Felix 35, 40, 49, 130, 163-189, 193, 208, 209, 264, 265
Aderca, Marcel 182, 185
Alessandrescu, Alfred 25
Alexandru, Ioan 285
Alscher, Otto 16, 18
Altenberg, Peter 223, 225
Ansky 37
Arendt, Hannah 281
Arghezi, Tudor 13, 152, 211, 246-258, 273, 276-278
Arhipenko, Alexander 20
Arnold, Armin 50, 125, 126,
Arp, Hans 61, 124

**B**

Bacovia, George 239-245
Ball, Hugo 13
Balş, Petre-Marcu 83
Baltazar, Camil 267-270
Barbu, Ion 258, 262-267
Barlach, Ernst 19, 21, 24, 50, 51, 85, 93, 115, 282, 284
Bartel, Max 46
Barth, Karl 211
Bataille, Henri 38
Baty, G. 193
Baudelaire, Charles 246
Bădăuţă, Al. 60
Bâcov, Radu 284
Bearsdley, Aubrey 103
Becher, Johannes 46, 48, 49, 52, 106, 111, 282, 284
Beckmann 282
Beindorf, Wilhelm 18
Belîi, Andrei 10
Belling, Rudolf 20, 21
Benn, Gottfried 46, 48, 50, 52, 73, 74, 126, 250, 251, 267, 282, 284
Bergson, Henri 29
Berner, Michael 16
Bernstein, Henry 38
Bezruc, Petr 106
Blaga, Lucian 7-12, 19-22, 28, 38, 40, 41, 53, 54, 59, 60, 62-93, 96, 99, 119, 128-130, 151, 189, 190, 205, 252, 260, 263, 267, 270, 272-274,
Bloch, Ernst 277
Blok, Alexandr 10
Blümner, Rudolf 123-125
Bogza, Geo 278
Bonciu, H. 9, 10, 38, 41, 217-230
Bosch, Hieronymus 181, 249
Brauner, Victor 20
Brâncuşi, C. 20, 128
Brecht, Bertolt 40, 276
Brod, Max 40, 54
Bronnen 85, 116
Brunner, Emil 207
Buber, Martin 207
Bucuţa, Emanoil 60
Burmaz, Helene 16
Busuioceanu, Al. 60, 62
Bürger 24

**C**

Calimachi, Scarlat 205, 272
Čapek, Karel 190
Caraion, Ion
Călinescu, George 9-11, 78, 92, 93, 132, 197, 198, 207-210, 217, 242, 252

Călugăru, Ion 49, 130, 149-160
Cendrars, Blaise 13
Cerbu, Em. 39
Chagall, Marc 93, 132, 149
Chaplin, Charlie 53
Chestov, Leon 131
Chirico, Giorgio de 238
Cioculescu, Şerban 93, 241
Ciomac, Em. 25
Ciprian, G. 207-216
Cisek, Oscar Walter 16, 17, 19, 41, 42, 44-46, 48, 52, 53, 60, 61, 119, 130, 233, 234, 261
Ciupe, Aurel 278
Claudel, Paul 29, 35, 131
Codreanu, Mihai 121
Corinth, Lovis 43
Cotruş, Aron 279
Cotruş, Ovidiu 12
Craig, Gordon 189
Crainic, Nichifor 57, 59-61, 92, 106, 118
Crăciun, Eugen 25
Cristea, Nicolae 278
Cucu, Silvia
Czaki, L. 16
Czaki-Coponny, Grete 15, 18, 60
Czera, Dusza 203

D

Dallago, Carl 18
Daniels, Karlheinz
Dante 45
Däubler, Theodor 17, 42, 44-48, 52, 54, 61, 62, 92, 141, 257, 275
Dehmel, Richard 46, 47, 257
Deleanu, Liviu 278
Derain, André 13
Déri, Max 64
Diebold, Bernhard 29, 199
Doinaş, Şt. Augustin 12
Doman, Karel 106
Dominic, Al. 26, 27, 205
Döblin, Alfred 17, 40, 50-53, 126, 127, 166, 167, 174, 276, 278
Dobrian, Vasile 278
Dostoievski, F.M. 195
Dumas-tatăl, Alexandre 38
Droste Hülshoff, Annette von 44
Dürer, Albrecht 14
Dürrenmatt, Friedrich 181, 186
Dymov, Ossip 37, 150

E

Ebner, Ferdinand 18
Eckehart, Meister 18
Eder, Hans 14, 15, 18, 60
Edschmid, Kasimir 29, 38, 40, 47, 52, 226, 277
Ehrenstein, Albert 27, 46, 48, 111, 219, 226, 289
Einstein, Carl 27, 168
Eliot, Thomas Sterne 238, 261
Eminescu, Mihai 252
Emilian 278
Ensor, James 54
Esenin, Serghei 10

F

Falk, G. Walter 219, 222
Feininger, Lionel 61
Ficker, Ludwig von 18
Filotti, Eugen 20, 25
Folberth, Otto 18
Frank, Leonhard 40, 50, 52, 190, 261
Frey, Felix 16
Freyhan, M. 29
Freud, Sigmund 29
Friedlaender, Salomo (Mynona) 17, 151, 152, 156
Friedrich, Hugo 235, 241
Frisch, Max 182, 186
Frobenius, Leo 59

Fundoianu, B. (Benjamin Fondane) 42, 49, 131-139, 149

G

George, Stefan 30, 44, 46, 47, 220, 222
Gheorghe, Ion 279
Gide, André 29
Glauser, Fritz 13
Goering, Reinhard 39
Goethe, J. W. 10, 28, 53, 59
Gogarten, Friedrich 207
Gogh, Vicent van 23, 54, 72, 236, 252
Goll, Iwan 17, 34, 43, 44, 46, 48, 54, 130
Golz, von der 40
Graber, Heinz
Grosz, Georg 107, 276, 278
Gütersloh, Paris von 15

H

Haeker, Theodor 18
Hayek, Egon 16, 18, 60
Hannenheim, Wilhelm von 16
Hasdeu, B. P. 63
Hasenclever, Walter 25, 27, 33-35, 37, 38, 46, 48, 85, 275, 276, 278
Hauptmann, Gerhard 30, 92
Heckel 276
Heims, Else 26
Heiss, H. 29
Henschke, Alfred (Klabund) 17, 41, 174, 177
Herder, J. G. 53
Hérédia, J. M. 256
Hermann-Neise, Max 276
Herta, Felix Albrecht 15
Hertz, A. de 38
Heym, Georg 44, 46, 48, 50, 79, 133, 134, 200, 238, 244, 278
Heynicke, Kurt 46, 48, 49, 85, 116
Hiller, Kurt 16, 277
Hochwälder, Fritz 181, 182
Hoddis, Jacob von 46, 230
Hofmannstahl, Hugo von 37, 46, 189, 222
Hölderlin, F. 29, 42, 252
Holz, Arno 46, 47
Huch, Richarda 44

I

Iancu, Marcel 19, 92, 122, 123, 128-130, 142, 144, 148
Iancu, Victor 12
Iova, B. (v. Barbu, Ion)
Irco, Milos 106
Iser 19, 92

J

Jacob, Max 13
Jammes, Francis 132
Jawlensky, Alexey 54
Jebeleanu, Eugen
Jehel, Fr. 16
Jekelius, Ernst 16
Johannes aus der Apocalipse 14
Johst, Hanns 116, 117
Jora, Mihail 25
Jost, Dominik 219
Jost, Hermand 219
Joyce, James 238

K

Kafka, Franz 17, 40, 50, 51, 54, 149, 166, 167, 238, 278
Kaiser, Georg 17, 25, 27, 30, 33-37, 39, 40, 52, 73, 85, 87, 161, 181, 182, 185, 186, 189, 190, 194, 198, 199, 275, 276, 278

Kandinsky, Wassily 13, 19, 24, 54, 61, 124, 128, 236
Kappus, Franz Xaver 16
Kassák, Lajos 44, 123
Kierkegaard, Sören 18
Kimm, Franz 19, 60
Kirschner 276
Klabund (v. Hensche Alfred)
Klages, Ludwig 59, 74, 77
Klee, Paul 19, 61, 122, 276
Kleist, Heinrich von 53
Klemm, Wilhelm 44, 46, 106, 111
Kloss, Hermann 16
Klimt, Gustav 221
Kokoschka, Oskar 14, 19, 20, 24, 133, 219, 276
Konnerth, Hermann 19
Kornfeld, Paul 17, 31, 85
Kraemer, Oskar 16
Krasser, Harald 18
Kubin, Alfred 19

L

Labin 278
Laforgue, Jules 92
Lämmert, Eberhard 87, 88
Landauer, Gustav 16
Lao-ţe 18
Lasker-Schüler, Else 44, 46, 48, 136, 276
Lembrück 24
Lemm 42, 52
Lenormand 190
Leonhard, Rudolf 46, 48, 49, 52
Lersch, Heinrich 46
Lichtenstein, Alfred 42, 46
Liebmann, Kurt 46
Liliencron 46
Lisle, Lecomte de 256
Lissauer, Ernst 14, 46
Lods 42
Lotz, Ernst Wilhelm 46
Lovinescu, Eugen 7-10, 109, 135, 191, 217, 256
Luchian, Ştefan 273
Lukács, Georg 275, 277
Luxemburg, Rosa 276

M

Maeterlinck, Maurice 131, 239
Mallarmé, Stephane 238
Maniu, Adrian 10, 13, 28, 38, 40, 49, 92-102, 119, 130, 189, 190
Maniu, Rodica 92
Mann, Heinrich 16, 40, 276
Marc, Franz 13, 14, 19, 21, 24, 93
Marées 43
Marinetti, Edoardo 121-124, 126
Marinetti, F. T. 122
Martin, Karlheinz 37-39, 189
Masereel, Frans 19, 278
Maurer, Georg 18
Maxy, M. H. 19, 122, 128, 150
Mărculescu, Aurel 278
Mândra, Vicu 189
Mehring, Franz 27
Meidner, Ludwig 20, 107, 276
Menschendörfer, Adolf 17
Meyerhold, V. E. 189
Michel, Ernst 29, 47
Minulescu, Ion 121
Monet, Claude 237
Mombert, Alfred 28, 41, 44, 45, 47
Morgenstern, Christian 230
Munch, Edward 14, 22, 54, 96
Mühsam, Erich 41
Mynona (v. Friedlaender, Salomo)

N

Neniţescu, Ştefan 19, 60, 130, 205
Nietzsche, Friedrich 29, 42, 45, 59, 73, 131, 256

Nolde, Emil 19, 20, 24, 276
Novalis, Friedrich 252
Nussbächer, Konrad 18

O

Otten, Karl 46, 50, 52, 111

P

Paulsen, Rudolf 47
Paulsen, Wolfgang 182
Pătraşcu, Miliţa 121, 128, 130
Pechstein, Max 19, 24, 276
Péguy, Charles 29
Peretz 150
Petrescu, Camil 205
Petroveanu, Mihail 234, 237-239
Petzold, Alfons 42, 47, 218, 219
Pfemfert, Franz 16
Philippide, Alexandru 10, 49, 252-255
Picard, Max
Picasso, Pablo 13
Pillat, Dinu
Pillat, Ion 42, 44, 129, 261
Pinthus, Kurt 16, 46
Pirandello 198
Piru, Al. 207
Poe, Edgar Allan 234
Popa, Victor Ion 189-191
Popovici-Dominic, Lily 25
Pörtner, Paul
Pound, Ezra 261

R

Raabe, Paul 16
Ralea, Mihail 36, 37, 118, 243
Răcăciuni, Isaiia 198-203
Reinhardt, Max 26, 189
Reisner, Erwin 16, 18, 60
Riegl, Alois 59, 64
Riemann, Robert
Rilke, Rainer Maria 44, 46, 47, 219, 222
Rimbaud, Arthur 131, 137, 236, 238
Rolland, Romain 29, 35
Rollinat, Maurice 236
Rothe, Wolfgang 207
Rousseau, le Douanier 13, 43
Rubin 20
Rubiner, Ludwig 16, 50, 52
Ruge, Wilhelm 47
Rühle, Gerd

S

Sack, Gustav 52
Sadova, Marietta 25
Sadoveanu, Ion Marin 25, 28, 30, 60, 205
Sahia, Al. 278
Săulescu, Mihail 9, 190, 239, 240
Sân-Giorgiu, Ion 9, 25, 28-35, 38, 46-48, 205
Schaukal, Richard 42, 219
Schelling, Fr. W. 59
Schikelé, René 17, 47, 54
Schiele, Eagon 220
Schiller, Friedrich 27
Schmitt, Carl 45
Schmidt-Rottluff 276
Schneider, Manfred 29
Schopenhauer, Arthur 47, 54
Schreyer, Lothar 47, 122, 123, 139, 140
Scorţescu, Teodor 25
Schwitters, Kurt 122
Sebastian, Mihail 211
Simion, Popa
Simmel 59
Soergel, Albert 14, 47, 233
Sokel, Walter 50, 73, 74, 116, 117, 119, 235-238, 275

Sorescu, Marin 279
Sorge, Reinhard 31
Soutine 132
Spengler, Oswald 59
Stadler, Ernst 42, 47, 48, 50, 51, 54
Sterian, Paul 86
Sternberg, Iacob 150
Sternberg, Leo 47
Sternhal, Friederich 35
Sternheim, Carl 30, 34, 35, 38-40, 50-51, 198, 199, 276, 278
Stoica, Petre 234
Stramm, August 42, 47-51, 61, 122, 259, 276, 278
Streinu, Vladimir 259
Strindberg, August 25, 26, 30, 37, 39, 199, 207

Ş

Şirato, Fr. 13, 92, 273
Şoimu, Vania 205
Şora, Mariana 68, 83

T

Tacit 9
Tairoff 122, 189
Tamás Aladár 123
Tasso, Torquato 46
Tavernier, Const. 205
Teodoreanu, Al. O. 25
Teodoreanu, Ionel 25
Teodorescu-Sion 92
Tertulian, Nicolae 12
Teutsch, Mattis 15, 19, 122, 128
Thomas, Hinton R. 268, 277
Tillich, Paul 207
Todoran, Eugen 12
Toller, Ernst 17, 27, 37-40, 50, 87, 161, 193, 194, 275, 276, 278
Trakl, Georg 18, 42-44, 47-50, 54, 130, 134, 219, 234, 236-239, 261, 262, 275, 278
Tudor, Stoian Gh. 278
Tzara, Tristan 12, 13

U

Uitz, Bela L. 60
Ulitz, Aron 40
Unruh, Fritz von 27, 34, 35, 37, 39, 40, 52, 117, 118, 161, 193, 194, 275, 276
Urmuz 207, 212

V

Vaihinger 59
Valerian, I.
Valéry, Paul 238
Verhaeren, Emile 10, 131
Verlaine, Paul 234
Vianu, Tudor 11, 22-25, 59
Vinea, Ion 13, 49, 61, 122, 123, 130, 139, 142-149, 161
Voiculescu, Vasile 103-106, 189
Voronca, Ilarie 61, 122, 141

W

Walden, Herwarth 20, 24, 61, 122-126, 139
Wedekind, Frank 25, 30, 35, 37-40, 52, 161, 162, 189, 199, 276
Wegner, Armin 47
Weidt, Conrad 26
Weiss, Aurel 25
Werfel, Franz 10, 27, 28, 32, 35, 37, 46, 50, 54, 61, 85, 106, 131, 189, 190, 261, 275, 276, 278
Whitman, Walt 10

Wildgans, Anton 38, 41, 47, 218, 219
Winkler, Joseph 17
Wolfenstein, Alfred 16, 17, 46, 52, 276
Worringer, Wilhelm 59, 64, 92

## Z

Zaborovski, Virgil 60
Zamfirescu, G. M. 190-198
Zech, Paul 44, 47-49, 276
Zillich, Heinrich 17, 18, 60
Zintz, Heinrich 16
Zissu, A. I. 150
Zweig, Stefan 108, 109